

TEMA 1: LITERATURA Y SOCIEDAD

- Sociología de la literatura
- Sociología de la escritura
- Sociología de la lectura
- Sociología de la literatura

Parece obvio que la literatura en cada uno de sus géneros es y ha sido el espejo de la vida, de la sociedad de su tiempo, de ahí que se diga de una obra literaria ponderándola que esa obra es lo que es la vida. De ahí también, el valor testimonial de muchos textos literarios. Entre las fuentes de la historia, las obras literarias del pasado testimonian el modo de ser social y el modo de concebir las relaciones humanas. Ejemplo: Para estudiar el siglo XVI, nos servíamos del Lazarillo, La Celestina... ayudándonos a entender el hombre, la muerte, amor, locura...

La literatura tiene un carácter testimonial de denuncia de una determinada realidad.

El hereje, Miguel Delibes (proceso inquisitorial); El Converso, J. M. Fajardo; La fiesta del chivo, M. Vargas Llosa (R. Dominicana).

Además de ello, el gusto literario de una época puede y es un indicador importante de cómo es la realidad o un sector de esa sociedad. En ese gusto del público destacan:

- Subliteraturas: la novela rosa (Corín Tellado)
- Paraliteraturas: fotonovela, comics...

Todas estas publicaciones vienen a caracterizar sociológicamente al público destinatario de dichos textos. Por ejemplo: años 50 (España), las adolescentes leían cuentos de hadas muy simplistas y aparentemente para niños pequeños. Este gusto literario, tal vez se explique porque muchas jóvenes lectoras eran de origen humilde y tenían puestas sus esperanzas de promoción en el matrimonio con un príncipe azul (funcionario o hacendado), en los 50 en España.

Entrar en contacto con ese príncipe que era lejano o inalcanzable, llevaba implícito la aparición de un dedo divino (hada madrina). Todos sabían quienes eran los destinatarios de esos cuentos, y es más, alentar a las jóvenes hacia esos sueños, las alejaba de la toma de conciencia verdadera de la realidad. No sólo ocurría en los 50 en España, el mismo proceso se repite con los culebrones televisivos, lo que aparece en estas telenovelas es lo siguiente: casa o mansión, grandes coches, teléfonos inalámbricos, ejecutivos... Todo este ambiente no es la vida real de una televidente que prefiere enajenarse de su vida real dentro de un mundo de ficción.

La literatura es pues un fenómeno social, nace en la sociedad y en ella influye con su publicación, por eso nos planteamos para quién se escribe; El destinatario se ha discutido mucho. Bien para contemporáneos; para beneficiar a otros; para la posteridad, alcanzar fama en un futuro o para acallar una íntima necesidad.

Para Garrido Gallardo, el público está mucho más presente en la redacción de la obra de lo que se piensa. El escritor se dirige consciente o inconscientemente hacia un público determinado. A veces, a este público pertenece el mismo autor. Está claro que si lo que escribe un artista tiene suficiente profundidad (calidad), afecta a todo ser humano por mucho que hayan variado las circunstancias entre la época de creación de la obra o la lectura siglos después. No tiene objeto escribir para no ser entendido por nadie. Se escribe en un sistema de lengua y de significaciones que es común con los posibles lectores, de ahí, la necesidad de que haya ediciones anotadas de los clásicos porque según pasa el tiempo, el sistema lingüístico evoluciona y hay que

explicarlo.

Lope de Vega tenía muy claro para quien escribía. Así, en su obra: El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, Madrid, 1609, (obra en verso, donde defiende su nueva forma de hacer teatro para el gusto del público). Dice: *Escribo por el arte de los que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron, porque como las paga el vulgo, justo hablarle en necio para darle gusto.*

En cuanto al por qué escribir hay diversas causas desde explicaciones psicológicas, por ejemplo: para liberar sus propios fantasmas, miedos; hasta causas sociales: la literatura es un arma de lucha social. Hay múltiples explicaciones y normalmente entrecruzadas unas con otras. No se debe olvidar tampoco la aspiración a la fama y a la gloria, y también se escribe por dinero. El oficio de escribir se ha convertido en una actividad tipificable y el libro es un producto comercial regido por leyes económicas. El libro es puramente comercial.

• Sociología de la escritura

Para Noel Salomón, en un artículo Algunos problemas de su geología de la literatura española, en AAVV Creación y público en la literatura española, Madrid, Castalia, 1974, pág. 15–39. Toda obra de arte está en contacto por un extremo con el hombre que la creó y, por otro, con el grupo de hombres, individuos a quienes conmueve. Por lo tanto, se puede hablar de dos tipos de sociología:

– Sociología de la escritura: en un escritor existe un trabajo productor. Existe también un esfuerzo e incluso un sufrimiento al realizar una obra.

En concreto Carlos Marx decía a propósito del escritor: El escritor necesita ganar dinero para vivir y escribir. Pero en ningún caso debe vivir y escribir para ganar dinero.

Un escritor produce sus obras bajo determinadas condiciones, y estos elementos (condicis) son todos los elementos que rodean la obra de arte. Por lo tanto, un libro, un cuadro, una obra de arte, es el producto o resultado de la relación del hombre con el mundo a favor o en contra; o relación de hombres entre sí. En estas relaciones entran ideas, valores, sentimientos, etc. Por ello, un producto artístico, un texto, es una visión del mundo con una relación amorosa o conflictiva con la sociedad a la que representa. Así, por ejemplo, tenemos las églogas de Gracilazo de la Vega, como tal son un sistema de signos lingüísticos ordenados (de una forma determinada) para ser escritos (figuras, imágenes, comparaciones...) Todos estos elementos existían antes de que el poeta se pusiera a escribir, y están en armonía con un grupo social. Esa obra minoritaria está de acuerdo con la aristocracia, corte, y tienen una ideología determinada al cual le gustaba escribir al itálico modo frente a la tradición.

Todos estos elementos se encuentran dentro de una tradición cultural, el neoplatonismo. En este sentido la obra de Gracilazo se puede decir que es un trabajo colectivo, lo que no quita que sea la expresión individual de un autor determinad

La visión del mundo que plantea un texto puede tener dos opciones desde el punto de vista sociológico en literatura:

- El autor escribe de acuerdo con la ideología dominante de la época.
- O por el contrario, en oposición.

No podemos olvidar aspectos como la Inquisición española y más tarde, hasta 1935, la censura, hasta 1975. Estos elementos ejercen una fuerte presión sobre el creador. Por lo tanto, un texto u obra artística no es portavoz (vocero) de una sola clase social ni de un solo individuo (que es el creador), sino que una obra representa una pluralidad de discursos, tanto de la época, de la pasada o de la que está anunciando.

Los textos literarios, desde el punto de vista sociológico, son polifónicos (muchas voces): voz autor; época determinada; etc. Se analiza desde muchas voces. En este punto, había que ver la relación o vínculo económico que existe entre el autor o escritor y la producción o creación. Se trata de ver si escribir es un oficio, una profesión o una actividad gratuita.

En la literatura española, desde sus orígenes hasta pasado el siglo XVIII, se puede hablar de una categoría de escritores:

- 1.- Escritores aristócratas: Para ellos el tomar la pluma es un arte noble del espíritu, un lujo en su vida de palacio. Ejemplo: Marqués de Santillana, siglos XIV–XV (España), que establece tres tipos, tres grados de poesía en el sentido de literatura:
 - Estilo sublime: Obras escritas en latín y griego, poesía sublime, que la escribían gente eclesiástica o de la Corte.
 - Grado mediocre: Textos escritos en lengua vulgar, estarían los trovadores.
 - Estilo ínfimo: Obras en lengua vulgar, pero sin ningún tipo de reglas (los juglares). Provocaba la jocosidad. Gustaban los chistes, el tema del adulterio, etc, gustaba mucho al vulgo. El Libro del buen amor utiliza un tono muy cercano.

Estos tres grados suponen dos tipos de conceptos:

- Social: Sólo los ricos pueden hacer poesía (nobles).
- Un concepto literario: Los nobles son los únicos que tienen conocimiento de la lengua; técnicas; tradición, ingenio y conocimientos.

Para el Marqués de Santillana, el Proemio o carta al Condestable de Portugal (1445–49), les dijo: *Ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento facen estos romances e cantares, de que las gentes de baxa e servil condución se alegran*. Él que había desechado este tipo de literatura, dejó escrita después de su muerte la obra: Refranes que dicen las viejas tras el fuego. Aparece 50 años más tarde, después de su muerte en hojas volanderas, sueltas.

Cancionero de Baena (1445), para elevados entendimientos es la poesía; que no la aprenden todos los hombres, sino aquellos que tienen alta invención, ingenio; que haya visto, oído y leído muchos y diversos libros. Esto es lo que recomienda el Cancionero *Que sepa todos los lenguajes y que sea fidalgo y cortés*. El Marqués de Santillana sólo conocía el romance, no tenía conocimientos de lengua.

Clases o tipos de escritores:

- escritores aristócratas
- escritores artesanos
- escritores profesionales

1.3 Sociología de la lectura.

La sociología de la escritura está íntimamente relacionada con la sociología del consumo (lectura). Se define la sociología de consumo como la obra que responde a unos lectores.

Nos planteamos, pues, cómo se difunden las obras y qué acogida tienen. Por ejemplo: R. Menéndez Pidal, uno de los principales filólogos que recoge la tradición del siglo XIX, se dedicó al estudio de la transmisión oral de los textos medievales. Para él, el modo oral y colectivo era una verdadera creación que se vive, se

transforma y se recrea al pasar de boca en boca y generación en generación.

Antonio Rodríguez Marino se dedicó a la transmisión del estudio de la literatura de los textos en el Siglo de Oro español. Analizó los manuscritos/ Mss y las copias de copias llevadas a la máxima potencia. Estudió las ediciones del Lazarillo: Alcalá, 1554; Burgos, 1554; Amberes, 1554. En el 2000 aparece en Barcarrota otra edición más. Señala que la obra tuvo poca difusión, popularidad, en la época, porque antes de 1599 dice que hubo escasamente media docena de ediciones.

Frente a esta teoría de Moriño, Francisco Rico en su obra: La novela picaresca y el punto de vista, asegura que no sólo debemos fijarnos en ediciones y manuscritos, sino en la circulación de manuscritos y en la lectura colectiva de manuscritos. Y así, señala un texto de la Inquisición en 1559 donde el Inquisidor Juan López de Velasco, que realiza la purga dice: *Que siempre a todos fue muy acepto; de cuya causa aunque está prohibido en estos reinos, se imprimía de ordinario fuera de ellos y se leía.*

En cuanto a la lectura colectiva, parece ser que se practicó mucho más de lo que parece. Por ejemplo: en el Quijote (parte 1ª), capítulo XXII, el ventero dice de las lecturas de las novelas de caballerías: *Porque cuando es tiempo de siega se recogen aquí las fiestas y muchos segadores, y siempre hay alguno que sabe leer, el cuál coge algunos de estos libros en las manos y rodeábamos del más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto que nos quita mil canas.*

La lectura colectiva es algo común en la España del Barroco y continúa en el siglo XVIII con las sociedades de lectura, por ejemplo: la librería de la Puerta del Sol de Madrid. La tradición continúa en el siglo XIX y llega hasta América, donde se funda en México el gabinete de lectura de Lizardi, incluso servirá para formar a la clase obrera en los corredores leyéndose los diarios e incluso las novelas por entregas. Con el tiempo, los sindicatos abrían gabinetes de lecturas (también la iglesia, las órdenes eclesiásticas) para que la gente oyera lecturas aconsejadas por quienes abrigan cada gabinete.

Siguiendo a Botrel en un artículo Narrativa y lecturas del pueblo en la España del XIX, publicado en Cuadernos hispanoamericanos, s 16 julio 1993, págs. 69–91.

A lo largo del siglo XIX, España conoce importantes progresos en cuanto a la lectura. Hasta 1830 hay una regresión demográfica importante. Pero a partir de 1850 se produce un crecimiento de la demografía y de los centros urbanos (ciudades de más de 5.000 hab.) Al mismo tiempo se produce una fuerte alfabetización (relativamente).

Año Españoles alfabetizados

- 600.000
- 3.000.000
- 6.000.000
- 10.000.000 frente a esto 12.000.000 de hombres analfabetos.

Todos estos datos confirman la aparición de nuevos lectores y, por lo tanto, la demanda de lecturas de bienes de consumo que vienen a satisfacer la enorme afición a la lectura que se ha desarrollado en España, recogido en La novela revista literaria, 1867; citado en/ por Botrel.

Al mismo tiempo se cuadruplica el número de libros puestos a la venta. Y si en 1890 se publicaban en España sólo 300 libros anualmente, en 1900, 1250 libros. Se produce también un abaratamiento del libro y un laicismo (no religiosos) en los textos. Periódicos tan importantes como El Imperial de Madrid pasa en 1874 de

vender 40.000 ejemplares a 100.000 ejemplares.

En esta época un escritor tan importante como Leopoldo Alas Clarín escribía en el diario El Globo con el pseudónimo de Palique, y dice aquí sobre el público español: *El español empieza a leer de veras, pero en vez de empezar por Pepita Jiménez como debiera, empieza por los papeles de actualidad política y todo género que le ofrecen a perra chica por las calles.*

*Romances de ciego: en hojas volanderas romances. Normalmente el género de calle.

Este desarrollo editorial provocó también voces airadas, en contra, voces aristocráticas y con estilo minoritario, por ejemplo: J. R. Jiménez.

J. M^a de Pereda dice: *La imprenta es un río desbordado que nada respeta y que todo lo inunda. Desde el periódico noticiero de a dos cuartos el número hasta el folleto incendiario; desde la entrega a medio real hasta el volumen a medio duro; desde la copla de ciego hasta la Santa Biblia; desde el chabacano proyecto mercantil hasta el solemne y campanudo documento parlamentario, doscientos mil proyectiles calentitos y chorreando la tinta de Gutenberg amenazan todos los días de Dios al pacífico ciudadano pidiéndole un vil ochavo a cambio de un rato de solaz.* Cita en Botrel.

*un real: 25 céntimos

*un cuarto: 1/34 parte de peseta

*folleto incendiario: propagandístico, político, o contra algo o alguien, normalmente anónimo.

*entrega: capítulos de la novela por entregas. Se coleccionan y encuadernan.

Unidos a las lecturas colectivas aparecen los gabinetes de lectura. El aumento de la lectura favorece la socialización del libro.

A partir de 1830 comienzan a surgir en España los gabinetes de lecturas y bibliotecas circundantes. Con ello, se instaura el Sistema de Préstamo, los gabinetes son establecimientos públicos de carácter mercantil en los que se alquila el derecho a la lectura y el préstamo de periódicos y libros. Esto es el origen de lo que se conoce como puestos de lecturas al aire libre. Otra forma sería el alquiler de periódicos en los cafés.

En 1913, la Asociación de librería española aseguraba: *No todo el público puede comprobar todas las publicaciones que crea necesaria para su instrucción o recreo.* A mediados del siglo XIX se datan gabinetes de lectura en los siguientes sitios: Mallorca, Barcelona, Madrid, Málaga, Valencia (la mayoría tienen puerto para transporte. Mantienen un desarrollo cultural). A veces, los gabinetes de lecturas eran tiendas pequeñas o lujosos establecimientos otros. También en casa de baños, billares, cafés, como el de Lorencini en Madrid.

Los gabinetes están situados normalmente en el piso principal y abiertos de 8h mañana–10,11h noche. En un gabinete podía leerse un periódico por el precio de dos cuartos; un libro por cuatro cuartos. En la papelería de Moya (1850), Málaga, tres obras al día costaba un real (50 céntimos). Llegó a tener un volumen de 14.000 libros. También se podía leer en casa, con previo pago mediante suscripciones. Se solía pagar 16, 14, 10 reales al mes y eso te permitía que cuatro tomos pudieras tener en casa, pero además de la suscripción había que poner un depósito de treinta reales. Sólo acudían a ello la alta burguesía.

Hay otro gabinete de lecturas, un tanto atípico, el que se abre en Zaragoza (1840). Se instaló en un suprimido convento de San Francisco, donde se abría de lunes a viernes de casa semana después de anochecido, mediante una suscripción de cuatro reales al mes. Éste gabinete está abierto para personas que no saben leer, un grupo liberal. Primeros intentos de gabinetes liberales: van los obreros. También hubo bibliotecas

populares o parroquiales, a partir de 1804, las de la Orden Claretiana que instalan lugares para leer y abren los domingos y fiestas, por ser los únicos días que los obreros no trabajaban y podían acudir a centros de instrucción.

TEMA 2: LETRAS Y VOCES DE LA EDAD MEDIA

2.1 La creación/ escritura en la Edad Media.

2.2 La lectura en la Edad Media

2.1 La escritura en la Edad Media

El proceso de escritura en la Edad Media estuvo confiado hasta el año 1000, siglo XI, dentro de los monasterios en unos lugares llamados scriptoria y muy poco en las cortes reales (realeza). A partir de esta fecha se sale la escritura fuera del recinto de los monasterios y se establecen talleres de copistas, sobre todo por el impulso de las universidades. Los escritores medievales salen de los monasterios.

Como factores que favorecen la escritura está el aumento del comercio. El comercio lleva el desarrollo de una clase social determinada: clase burguesa. El desarrollo de una clase burguesa que necesita controlar los negocios y además quiere que sus hijos se eduquen ya no dentro de los monasterios sino en las universidades, talleres...; mayor desarrollo de las comunicaciones; y la personalización del derecho.

A todo ello se añade la relación que hay entre la voz y la letra, puesto que lo escrito sirve para fijar mejor la memoria.

En cuanto a datos del libro y de las bibliotecas: hasta el año 1200 (siglo XIII), el panorama cultural europeo era bastante deprimente. Hasta esta fecha se consideraba que solamente era considerado leer doce libros para que alguien se considerara sabio/ docto. Esta cantidad de libros se consideraba buena para intercambiar. Rara vez se compraban libros (escasas compras). A causa de la escasez de códices aparecen lo que se llama pecia-e, pequeños libritos de resúmenes, de apuntes, hechos por universitarios, alumnos, a veces también el profesor. Eran de tamaño más pequeño. Circulaban por la universidades.

Las bibliotecas en esta época seguían estando bastantes vacías, por ejemplo:

- Durham (Inglaterra): 1200 (siglo XIII), una de las más grandes, contaba con 596 libros.
- Sorbona (París): 1250, 1.000 libros.

En cuanto al posible comercio de libros sólo aparecen indicios en el siglo XIII, en París y en Bolonia.

*Sigue habiendo un colegio de derecho español muy importante que sólo admiten a hombres.

En cuanto a la tirada de libros, manuscritos, que sale de los talleres era muy escaso su número, veremos el proceso de copia. Y de hecho, la mayoría de los poemas conservados en lengua vulgar son de fecha muy posterior a su creación. Son, en concreto, copias que se han conservado en lengua vulgar. Lo que tenemos son copias posteriores muy lejanas al momento de creación. Son copias que se aglutinaban en un cancionero (antología de poemas) en el siglo XII–XV. Es la manera de conservación (copia de copia de copia...)

La conservación del manuscrito (ms/ Ms, mss/ Mss), la producción de un manuscrito implica una técnica de escritura difícil de dominar, y las fases de la producción son, a veces, llevadas a cabo por un hombre. Fases producción:

1. Composición tinta

2. Tallar el cálamo-pluma

- Preparar el soporte:

- Papiro (es vegetal, más antiguo)
- Pergamino (es de animal, normalmente cordero, vaca, cerdo y cabra)
- Papel (algodón, lino; primer papel: trapo, normalmente sin tinter; siglo XVI: celulosa (árbol))

Para sentar por escrito un texto, además de estas operaciones previas de la preparación deberían hacerse dos operaciones:

1. Se reunía el texto que se iba a escribir en tablillas de cera, normalmente lo hacía un ayudante. Reunía un resumen en un sistema de taquigrafía inventado por Marco Tulio Tirón: Notas tironianas, en el año 94 d. c. En 1747 se publicó este sistema, era obligatorio saberlo en las escuelas y en las iglesias.

2. Se pasaba a limpio en el pergamino. El método de escritura sobre el pergamino es hasta el siglo XIV (Imprenta, Gutenberg, 1455) es una tarea muy difícil. La mano se colocaba de manera que sólo la pluma tocaba el soporte. En algunas miniaturas se representaba al copista con una pluma en la mano y con un cuchillo en la otra, de manera que, la mano izquierda (cuchillo) servía como soporte para la mano derecha. Borraban en el pergamino con el cuchillo, también servía para sacarle punta a la pluma y para equilibrar la mano levantada e incluso para soporte.

Ello servía (esta postura de la mano) para realizar los trazos nítidos de la **letra gótica textual**, que es una letra más formal, y esta letra obligaba a hacer una presión que cambiaba de dirección con los frecuentes elevamientos de la pluma. Sin embargo, para la **letra gótica cursiva** que es la más informal se requería menos esfuerzo. Para este tipo de escritura se podía sujetar con la mano a la manera moderna. El desarrollo de la escritura más informal, en cuadernillos o en folios, permitía hacerlo en silencio y en privado t, por lo tanto, se podía manipular el texto.

*lego: el que no tiene las órdenes mayores. Lo que hace son labores artesanales. Hay una preocupación de la iglesia y el poder por lo que se lee.

En la Edad Media, los monasterios fueron los principales centros del arte del miniado (arte de hacer las miniaturas) y del arte de la escritura. Minio: óxido de plomo, de color rojo. Fueron muy famosos los scriptorium o scriptoria (talleres medievales de copias) y las bibliotecas de la Orden de M^a Cristina de San Benito. Por qué? Porque San Benito era el fundador, prescribía/ obligaba tanto el trabajo intelectual como el trabajo manual.

En estos monasterios los scriptorias eran habitaciones grandes destinadas al trabajo común. Frente a, por ejemplo, los cartujos o la Orden del cister cuyas habitaciones eran pequeñas y oscuras.

Las labores que hacían los copistas estaban muy organizadas y no olvidemos que en los monasterios es donde por primera vez se ordena el tiempo. Ordenar el tiempo: dividir el día en tramos para organizar un trabajo. ¿Cómo se dividía las horas en un monasterio? Mediante el toque de campanas. Horas en los monasterios:

- Maitina: 6

- Prima: 9

- Tertia: 12
- Sexta: 3
- Nona: 6
- Víspera: 9
- Completas: 12

Esta división lleva una serie de rezos. Cada hora lleva sus rezos. Se divide la actividad cada tres horas. Según Fray Luis de León hora Prima: mejor hora para dar clase. Van siguiendo rezos, descansos y comidas. Este es el sistema de trabajo de los monasterios. En los scriptoria se encontraban las siguientes labores:

- Los miniatores: pintores de las miniaturas.
- Los maestros en caligrafía, que son los antiquari.
- Los ayudantes o scriptores.
- Los pintores de iniciales, los rubricadores.

Al lado de los monjes había empleados, copistas a sueldo (gente a la que se le pagaba) normalmente laicos, que a veces podían trabajar en sus casas. Los monjes hacían sólo una parte del trabajo y se dedicaban preferentemente a organizar.

Arnold Hausser, Historia social de la literatura y el arte, Madrid, Debater, 1998, señala que el trabajo de un monje como copista ocupaba sólo la quincuagésima parte de su tiempo, el resto lo hacían los laicos contratados y los legos.

El vocabulario del acto de escribir procede del latín e implica dos métodos:

- Dictare
- Scribere

1. Por dictare se percibe como el origen del texto, el arte de la composición. Dictamen, en español: elaborar un texto. De esta labor del dictare, idea de componer un texto, viene la idea de dios dictator (creador).

2. Supone/ se entiende un esfuerzo muscular de los dedos, la vista, la muñeca, el cuerpo y la lengua. Se utiliza la lengua porque mientras que vas escribiendo, vas pronunciando lo que vas escribiendo. La letra se pronuncia en la Edad Media. Todo lo que se escribe se pronuncia. En el acto de escribir también vamos fonando. Por ejemplo: en invierno en los monasterios se inmovilizaban los dedos por el frío y se congelaba la tinta. De hecho, se documenta al copista Orderic Vital que prefería esperar la primavera para copiar las tablillas de cera hechas antes de diciembre. Además de esfuerzo se necesita paciencia para este trabajo porque una copia podía durar un mes, un año o dos años, depende, con lo cual es común que al terminar el último trazo de la última línea mostrara su alegría y su alivio, e incluso ponía alguna nota para demostrar que había acabado. Zumbor señala que algún escribiente/ copista se comparaba asimismo al final de la copia con un marinero que regresaba a tierra y pedía vino, una joven y guapa chica y, a veces, una gran puta [sic]—textualmente Zumbor—.

El escribiente—escribano debe saber dibujar letras y abreviaturas, algo muy específico y que le da una categoría profesional especial. De hecho en la Edad Media más de un noble sólo sabía firmar; y no podía escribir un documento. Además para lo que iba a hacer si tenía un escribiente encargado de ello. Los escribientes tenían un orgullo sobre su trabajo. Poseía una técnica, un estilo y un conocimiento cerrado que le proporcionaba la estabilidad de su trabajo.

Los nobles sentían bastante desprecio hacia la gente de la escritura, pero éstos se enorgullecían y ensalzaban su trabajo. Incluso el acto de escribir tiene un sentido simbólico. Los dos picos de la pluma simbolizan el antiguo y nuevo testamento. Los tres dedos de la mano agarrando la pluma simboliza el dogma de la Santísima Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo). Por otra parte, el pergamino es igual a la tierra donde se siembra la palabra de Dios (Dios dictador). La escritura tiene un sentido de dignidad. Además está unida a la oralidad. En las miniaturas se aprecian copistas donde se suele destacar el valor del oído. Esto es porque el copista recibe el texto por medio del oído. A veces la duración del dictado es muy larga. La suma teológica de Santo Tomás duró tres años. Y esta larga duración conlleva que el copista se sienta el amo y señor del texto e introduzca grafías nuevas, glosas (comentarios al lateral). Finalmente, el copista más discreto es un simple intérprete y el manuscrito es una recreación.

La escritura, dentro del mundo medieval, cumple con varias funciones: garantiza la transmisión del texto; garantiza su conservación así como su archivo y ennoblecimiento. A veces, la transmisión no garantiza su conservación. Véanse, por ejemplo, cómo algunos textos importantes que han llegado hasta nosotros provienen de los llamados manuscritos de juglar, pequeños códices de formato (16 x 10 –12 cms.), libros de bolsillo que formaban parte del bagaje del artista, del intérprete ambulante y que servían para la instrucción y el trabajo del juglar. Por ese medio nos han llegado las versiones más antiguas del *Poema de Mio Cid*, *Cantar de Roldán* y *Los Nibelungos*. Sin duda, estas pobres copias, hechas apresuradamente han cumplido una innegable función de conservación. Fueron hechas para servir de *prontuarios* (Resumen de ideas. Regla de ciencias y artes) y por causas desconocidas se han conservado. De ahí que se proponga este tipo de conservación como la respuesta ante la desaparición casi completa de la epopeya arcaica castellana, y de que ésta no se conservara en manuscritos de bibliotecas (como ocurrió con la epopeya francesa) sino en manuscritos de juglares. Por ello decía R. Menéndez Pidal que la tradición española pierde todos o casi todos sus textos; de su época floreciente sólo se han salvado cinco miserables manuscritos, todos despiadadamente maltratados, faltos de muchas hojas y alguno representado muy pobremente tan sólo por un par de folios (Cit. Por J. L. Alborg, *Historia de la Literatura Española*, I, Madrid, Gredos, 1986, p. 42).

Además de ello, debemos destacar que en los manuscritos, y hasta el siglo XIV, no hay coherencia textual en su composición. El mismo códice pone en fila india textos de diversas categorías, especies, fechas y lenguas diferentes. Y en el mejor de los casos se aúnan por textos litúrgicos, históricos o eclesiásticos, o por semejanzas temáticas muy difíciles de distinguir para nosotros. Ello se hacía para satisfacer las necesidades del cliente (fuera historiador, eclesiástico...) y por economía. Será en el siglo XV cuando aparezcan conjuntos homogéneos de textos. La escritura empieza entonces a organizarse en libro. Es cuando se empiezan a agrupar en torno al nombre del autor, los textos que se le atribuyen. Generalmente el texto puede carecer de título y no se menciona tampoco el autor. Y si el manuscrito señala tales datos (nombre o título) lo suele hacer en el *explicit* o colofón.

La escritura hasta el siglo XV alcanza cotas de prestigio, pero al tiempo se aleja de cuantos la rodean como temiendo, al invocarla, alguna fuerza oculta. Desde el año 1200 aproximadamente en el medio urbano y burgués, el escrito se seculariza en sus empleos notarial, comercial y jurídico. Pero el libro siguió conservando mucho tiempo su valor simbólico. Los príncipes atesoraban manuscritos musicales y libros de horas que mandaban copiar y que dudosamente utilizaban. Eran símbolos de su poder económico y social. Para los monjes, la escritura era un don de Dios. El texto sagrado es grafía, es letra y ella y el mundo proceden del dictado divino, de Dios y su palabra es ley. Para la masa iletrada, la letra trazada es una cosa creada e insignificante, pero inaccesible, casi inmaterial y portadora de esperanzas y poderes mágicos. Así, desde los siglos V al XI en Francia se grababan inscripciones, nombres y letras a modo de talismanes en las armaduras y espadas. La letra y el libro eran objetos rituales. Incluso las lenguas conservan este sentido ritual o simbólico. Así, la palabra galimatías proviene de gramática y encierra los términos inglés (de origen escocés) glamour significa hechizo y procede también de la palabra gramática.

Finalmente, las quemaduras de libros apuntan a este sentido simbólico. Cuando en 1268 (s. XIII) Alfonso de Poitiers ordena incautar los libros de las juderías de Poitou, no sólo incauta un bien nobiliario, sino que

secuestra también un símbolo. Y en 1240, el *Talmud* (libro sagrado de los hebreos) fue condenado y quemado en público como un hereje. (Recuérdese las quemas públicas de libros de Granada en el s. XV y en la Alemania nazi en el s. XX).

La letra y la escritura es tenida en la Edad Media como percepción de lo sobrehumano, pero al tiempo es por medio de la palabra y sólo por ella, por lo que se manifiesta lo plenamente humano.

2.2 La lectura en la Edad Media

La lectura en la Edad Media es un proceso difícil e incluso poco frecuente entre los eruditos. Leer suponía vencer una serie de obstáculos. Por ejemplo: manejabilidad de los volúmenes (Facistol, un aparato donde se colocan abiertos los libros para el coro); también saber descifrar las escrituras y abreviaturas diferentes –cada taller tenía su propio sistema de abreviaturas–; saber algunas lenguas diferentes. La lectura exige, por lo tanto, una acción física y también una valía intelectual. De hecho, antes del siglo XIII, había comités de lecturas que eran los encargados de descifrar un texto difícil. En la Edad Media muchas sabían escribir = firmar; pero muy pocas sabían leer. El número de personas capaces de descifrar un escrito era muy minoritario y pertenecía a un grupo cerrado junto al de los copistas o escribanos. Saber leer era un privilegio de clase.

Hasta el siglo XII, la lectura permanece encerrada dentro de los monasterios, bien como lectura colectiva o bien como lectura individual (meditación, a solas). Después del siglo XII, la lectura se abre a las universidades y escuelas. Se convierte en un ejercicio escolar.

A partir del siglo XII se hace necesario encontrar rápido lo que se dice, y se hacen divisiones: las marcas, párrafos, títulos, índices... [La clase artesanal, burguesía entre los nobles y campesinos, quieren que sus hijos se eduquen, y los monasterios también se abren a niños a partir del siglo XIII aproximadamente, empieza a haber escuelas mayores o universidades. El burgués tiene idea de dejar el negocio al hijo (heredar)].

En la Edad Media había tres tipos de lectura:

- Silenciosa
- Voz baja: ruminatio, murmullo
- Alta voz: colectiva (necesita un proceso especial, salmo litúrgico, salmo)

En la Edad Media el libro que se leía por excelencia era la Biblia, por eso se hablaba de ruminatio como asimilación de la biblia. La lectura de la Biblia es un alimento espiritual, e incluso a la ruminatio se le llama la manducación de la palabra. Este tipo de lectura es una lectura lenta, profunda, en la cual se aprenden de memoria pasajes que se meditan sin cesar. Estaba tan extendida esta costumbre de la ruminatio que incluso la lectura individual se articulaban, se fonaban las palabras.

La rumia es la lectura de algo sabido. Tienes que hacer funcionar el aparato fonador. Esta costumbre se extiende desde el siglo V al XVI. Resulta curioso como en 1570 se convierte en una característica de los colonizadores en América. De hecho, uno de los colonizadores Inca, escribe al final de su vida una relación para el gobernador García de Castro, donde describe a los vencedores como hombres barbudos que hablan solos con hojas de tela blanca entre las manos. Este tipo de lectura se considera como una ayuda a la meditación y el movimiento de los músculos faciales se asemeja a la nutrición.

En el siglo XIII se habla de dos tipos de lectores:

- los recitadores
- los lectores

Los recitadores son un tipo de lectores que proferir en voz alta los textos, pero que no tenían porque

entenderlos. Los lectores son los que leen un texto intentando comprender lo que leen. Se da el caso en la Edad Media de personas que son capaces de memorizar grandes textos, citas, sin necesidad de saber leer y mucho menos entenderlos. Así en un manuscrito de brujas se decía: A propósito de aquellos que se empeñan en ejercicios de lectura y en aprenderse citas y no las comprenden. Está claro que la memoria de los hombres en la Edad Media les permitía retener un gran número de textos sin entender su sentido. Leer como nosotros lo entendemos hoy, no era posible en la Edad Media. En el año 1000 sólo un uno o un dos por ciento sabía leer. Pertenecer a la iglesia no significaba dominar o conocer el Ars legendi (arte de leer). De hecho, el analfabetismo en el clero era objeto de crítica en los documentos de la época. Ser de la nobleza tampoco implicaba ser culto.

Hasta el siglo XIII, la mayoría son analfabetos y tampoco les hacía falta saber leer. Tenía a clérigos y a secretarios a sueldo para estos trabajos y menesteres. Se consideraba erudito a alguien que hasta el extremo de poder leer lo que hay en los libros. En cuanto a la memoria (lectura rápida) en el año 82, la velocidad de lectura es de 4-8 palabras / segundo y 14.500-29.000 palabras / hora.

Hasta 1600, en Francia, era visto como normal que los hombres ignoraran saber leer, mientras que las mujeres de la misma clase social sí dedicaban más tiempo a la lectura.

Sobre las lecturas de las mujeres en la Edad Media seguimos a Francisco López Estrada en un artículo las mujeres escritoras en la Edad Media castellana publicado en VVAA, La condición de la mujer en la Edad Media, Madrid, Complutense, 1986, pág 10-38; dice que aún contando con limitaciones y faltando además estadística, la lectura de las mujeres se convierte en algo habitual en los siglos XII-XV.

Los autores religiosos de la época recomiendan las lecturas que deben hacerse, aquellas que fomenten la religiosidad, libros, lecturas recomendadas: espiritual. Hablábamos que la lectura en silencio que realizan las mujeres en la intimidad conllevaba el riesgo de que las lecturas fueran heréticas (contra la religión), revolucionarias o eróticas, y evidentemente había que controlar esa lectura silenciosa.

Además, la pintura y los grabados de la época nos muestran mujeres que leen pero de manera silenciosa, y las lecturas normalmente son novelas de caballerías, libros de devoción y vidas de santos. Incluso se representa a la virgen María o bien con un libro en las manos o cerca de libros y lo que indica es el descubrimiento de la vida espiritual.

Frente a la lectura es voz alta que es propia de la épica, esta lectura de la mujer es propia de un bisbeceo (rumor). Sigue diciendo López Estrada que la idea de la lectura en las mujeres hay que matizarla, esto es, algunas lecturas eran más asequibles y más cercanas a las mujeres, y la lectura o hecho de leer era más propicio en el ámbito privado, en la intimidad.

Fray Hernando de Talavera (siglo XV) recomendaba como debía ser la lectura de las mujeres: levantada ya la mesa y hecha también oración al comienzo como al cabo, podéis entonces pasar tiempo, cuanto media hora, en alguna recreación o de honesta y provechosa habla con algunas buenas personas, o de alguna honesta música o de alguna buena lección, y esto sería lo mejor, aunque no para la digestión Obras completas, Hernando de Talavera, Madrid, 1911, cap. XII.

Por otra parte, María Jesús Lacarra en un libro La mujer en la literatura hispánica..., Ámsterdam, Rodopi, 1993, pág. 11-21; dice que los textos medievales nos ofrecen una imagen muy negativa de la mujer, a la cual se la considera responsable del confundimiento del hombre. También se nos llama bestia que nunca se farta:

- unido a la idea de Dios, puro: amor divino
- amor ferino, bestial (amor impuro, loco amor), es el amor que practican los villanos, gente vulgar.

[En la Edad Media, dos tendencias: profemenina y misógena (suele dominar)]

De todos los vicios, hay una tendencia innata hacia la lujuria (persona que vive pensando en el sexo), lo que conduce a la perdición de los hombres. Ejemplo de esta mentalidad, de confundimiento, son las palabras del obispo Durham (Ricardo de Bury, siglo XIV) se quejaba de ser maltratado por ese animal bípedo que llaman que llaman mujer... apenas este animal, siempre nocivo a nuestros trabajos, siempre implacable, descubre el lugar donde nos encontramos, protegidos simplemente por una tela de araña, nos arroja de allí insultándonos con las palabras más injuriosas (Cit. en Lacarra, art. cit pag 11).

La incapacidad de la mujer para aprender y dar un buen consejo hace que sea compañía indeseable para todo hombre y más aún para el gobernante y el sabio. El Libro de los proverbios dice o aconseja: Qui quier aprender la sapiencia, guárdese de apoderar las mujeres sobre si.

Pese a estas circunstancias adversas en los textos literarios aparecen ejemplos de mujeres como escritoras, lectoras e incluso como artesanas en los talleres de copistas. Por ejemplo, aparecen como iluminadoras de los códices, caso de Leodegunda, era una religiosa del monasterio de Bobadilla en Galicia y aparece donde dejó su nombre escrito en el colofón de un manuscrito (ms) en el 950.

Hay ejemplos de algunas escritoras visigodas que escribieron entre los siglos V y VI. Son escritoras en el ámbito monacal (monasterios) o reinos (cortés). Por ejemplo: Minicea de Játiva (siglo V), monja de convento benedictino y que tuvo una gran biblioteca.

También se habla de Brunequilada, una mujer toledana que llegó a ser reina de Francia en el siglo VI, y de ella se conservan cartas, de ella se decía lo siguiente: era bella en el rostro, dulce en el hablar, amable en el trato, honesta y agradable en las costumbres y prudente en los consejos.

Finalmente, se habla también de Santa Florentina (hacia 550–633) se la reconoce como una mujer culta y conocedora del latín.

La inmensa mayoría de la población campesina y obrera sigue siendo analfabeta hasta bien entrado el siglo XIX–XX. Sin embargo, en la Edad Media y a partir del siglo XIII en adelante, hay un aumento de lectores. Las escuelas monásticas se abren a los niños laicos (niños que no tienen porque continuar la carrera de sacerdocio). También hay cierta presión de las clases nobles y también las burguesas para que sus hijos dominen la lectura y la escritura. Hay una obra Speculum regale, espejo de reyes (Alemania, 1200, siglo XIII) donde se señala que la sabiduría de un noble no sería perfecta sino incluyese la capacidad de leer todas las lenguas empezando por el latín y el francés Cit. en Zumbor, op cit, pág 129.

Además, hay que tener en cuenta otro aspecto:

Antes del siglo XIV los textos se componían con la idea de ser leídos oralmente. A partir del XIV, los textos ya se leen en silencio y en letra cursiva (que es más fácil de leer). La lectura privada en silencio es una fórmula muy extendida en los siglo XIV y XV.

En la Edad Media tenemos que ver cómo se leía, cómo se estudiaba en la universidad.

En primer lugar se hablaba de lectio: lecciones. Lectura, sustantivo de la retórica escolástica que se utilizaba en la Edad Media. Un profesor lee en voz alta, se discute y se comenta y hay un secretario, un alumno, un ayudante que lo que hace es preparar la copia del texto.

*Pecia: significa trozo; preparan resúmenes.

A la clase que da un profesor se le llama lectio divina. Ésta consistía en la antigüedad en que un monje lee en voz alta y los otros escuchan sin la ayuda de un texto escrito en un principio. La capacidad de memoria oral que tienen en la Edad Media es una memoria sonora, acústica. Sin embargo, desde el siglo XIII (la lectio

divina) aumenta la complejidad de las materias que se imparten. Por lo tanto, aparecen ya los estudiantes con una copia del texto entre sus manos. En el convento dominico de París en 1259 se recomendaba que los estudiantes llevaran/ tuvieran una copia del texto para comentar públicamente las clases. Este hecho de comentar tiene un sentido simbólico, incluso religioso, porque se pensaba que orar, rezar de forma colectiva era más provechosa si los fieles miraban el texto mientras lo pronunciaban.

Los estudiantes que no podían comprar sus propios textos podían tomarlos prestados de un legado especial que tenían las bibliotecas. Se documentaban en las bibliotecas de las iglesias de Notre Dame y Sorbona (París), las cuales prestaban libros bajo fianzas.

En las miniaturas de los siglos XIV y XV se ve un profesor leyendo el texto, y el único que tenía pluma o nota era un secretario que era el que anotaba. Los estudiantes lo único que tenían era el texto.

El dictado era simplemente en la Edad Media para la ortografía y la gramática.

[Por encima de esos profesores el rector controlaba. Tenía entre sus oficios controlar esos textos. El bedel hacía de portavoz de quien tenía que comprar libros]

Los talleres de copistas solían producir copias de las lecciones en un plazo de un mes y medio y a un precio relativamente bajo. Los cambios de lecturas dieron lugar (de la oral a la silenciosa) al cambio del espacio.

Antes del siglo XIII, las bibliotecas eran monásticas (pertenecían a los monasterios). Normalmente, había grandes patios donde cada uno podía ir rumiando su propia lectura e incluso había celdas con muros muy altos donde cada uno podía practicar la lectura como quisiera. Esto impedía que le muro traspasara. En el siglo XIV, aparecen en las universidades de Oxford, Cambridge, Sorbona... en esas bibliotecas se amplían las salas, se hacen salas centrales de lectura, amuebladas con pupitres, con facistoles (soporte de madera para apoyar los códices, da vueltas). Los libros de consulta más importantes se situaban en los facistoles pero con cadenas. En estas bibliotecas se exige el silencio, ya no hay lecturas en voz alta; los lectores leen visualmente y el ruido es una fuente de distracción. Por lo tanto, desde el siglo XV, se reglamenta en silencio en las bibliotecas.

En los estatutos de la universidad de Oxford se reglamenta (se reconoce) la biblioteca como un lugar de quietud y en la de Sorbona (París) se prohíbe la conversación e incluso el susurro. Se considera la biblioteca como un lugar sagrado y augusto.

TEMA 3: AUTORES, TEATRO Y PÚBLICO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

1. Introducción

2. Los espacios

3. Las claves del teatro

4. Los espectáculos

1. Introducción

En el siglo XVII, el Barroco, es un siglo de crisis y decadencia acelerada. En 1627 se produce otra suspensión de pagos, una quiebra estatal, y se devalúa la moneda del real de vellón hasta un 50%. Y para mejorar la situación en 1630 baja el precio de la plata de América. Además, el sistema de válidos o favoritos se eleva a categoría institucional. El conde duque de Olivares estuvo veinte años en el gobierno con un gobierno unipersonal.

* Sistema de validos: es la figura del primer ministro, quien maneja el primer poder.

Socialmente, en el Barroco, el aumento de nobles hidalgos y religiosos se patentiza en la situación que expresa un documento fechado en Toledo en 1621 y que dice: había doblados, religiosos, clérigos y estudiantes porque ya no hallan otro modo de vivir ni de poder sustentarse Cit. en Blanco, op. cit, pág 324.

La miseria y la hambruna son las notas destacadas sobre todo en el campesinado. La escasa industria artesanal había estado colapsada. A ello se une además la expulsión definitiva de los moriscos en 1609. estamos ante el mito de la España pura, limpia y libre de contaminaciones (con ironía). La expulsión de los moriscos provocó total desolación.

De hecho, el Conde Duque de Olivares intentó abrir los ojos de la clase dominante y, en 1641, traer judíos a España para que se dedicaran a las actividades financieras. Evidentemente, fracasó y él perdió el favor del rey dos años después.

El Barroco se refleja, entre otras cosas, como la dicotomía (una cosa frente a otra) entre SER/ PARECER. Es una época llena de contradicciones, es la época del mito castizo, la época del irracionalismo, de la alta cultura frente a la miseria más absoluta. Es la época del poder militar frente a la decadencia tecnológica. Entre la riqueza del oro de América frente a la deuda con banqueros europeos continuamente. De hecho, hay una frase de un ministro francés que decía nuestras Indias están en España

Esta es la edad conflictiva y la época del desarrollo teatral en España.

En el siglo XVII con los llamados Austrias menores: Carlos V (1517–1556), Felipe II (1556–1598), Felipe III (1598–1621), Felipe IV (1621–1665) y Carlos III, la decadencia española se muestra en toda su crudeza. España es un país de suma contradicción donde el campesinado era sumiso; la nobleza se agrupaba alrededor de la corte y la iglesia contaba con todos los privilegios.

En esta situación de decadencia, el teatro español que se desarrolla en el XVI continúa las técnicas de la tradición medieval. Los autores del XVII son los catalizadores del paso hacia la modernidad y de lo que se considera el teatro como Siglo de Oro. Son autores como Lope, Tirso, Calderón, rojas Zorrilla... que son los genios del teatro español. Su dramaturgia es lo que habla de reyes justicieros, nobles malditos y campesinos humildes pero orgullosos y sobre todo hidalgos jóvenes con problemas amorosos. Estos son los temas que el público quería ver en escena. La historia del teatro español del XVII es el paso de una actividad propia de la clase noble a un medio popular, donde el espectador del pueblo se unía con el público culto.

Siguiendo a Deleito y Piñuela, J. También se divierte el pueblo, el teatro español del siglo XVII supone una fiebre, la España de los Felipes se caracteriza por el amor y delirio hacia el teatro. Se representaban en pueblos y ciudades, al raso o en lugares fijos, desde palacios hasta conventos, patios de hospitales, en medio de la calle sobre tablas o sobre carros portátiles. En hospitales porque una parte de la recaudación del autor debía ser entregado para el hospital.

Ninguna fiesta cortesana, popular o religiosa se concebía sin que hubiera una farsa escénica. Por ejemplo: se celebraban farsas o teatros con cumpleaños de príncipes e infanta, llegada de embajador, fechas domésticas, reparto de premios escolares, canonizar un santo, inaugurar una capilla o traslado de una imagen.

Estas comedias solían encargarse especialmente para estas ocasiones pero no solamente los poetas componían (poeta: escritor; autor: director, mecenas, empresario), sino príncipes, burgueses, eclesiásticos y soldados, monjas... todos se dedicaban al oficio de escribir. Incluso se le atribuye a Felipe IV una comedia firmada bajo el pseudónimo Un ingenio de esta corte. Obras que fueron representadas en el corral de la Cruz de Madrid. A este corral de la Cruz acudía el rey con disfraz y por un pasadizo secreto. De igual forma acudía Isabel de Borbón, su mujer. En este corral conoció Felipe IV a una de sus famosas amantes María Calderón, alias la

calderona, actriz y tuvo a su único hijo reconocido, era don Juan de Austria II.

Sin embargo, y como contraste no siempre había sido así, durante el XVI con Carlos V y Felipe II es el apogeo del teatro religioso. Ellos no propiciaron la escena pero sí las fiestas religiosas como una manera de unión con la iglesia de Roma; en la lucha contra el hereje.

Estas medidas legales contra los vestidos y comediantes indican el desapego de Carlos V hacia el teatro. Su único interés hacia la escena es cuando cercana su muerte pidió ser protagonista de su propio entierro. En el monasterio de Yuste donde estaba recluso pidió que se ensayara su propio funeral.

Finalmente, las comedias fueron la principal ocupación de los españoles del Barroco. Por eso, Antonio Canovas del Castillo en Caso de Austria 1911 dijo: que al reinado de frailes y monjas les sucedió el de los histriones y artistas.

2. Espacios del teatro.

Los corrales de comedia son los lugares donde se manifiesta el teatro del Siglo de Oro. Hasta 1575 no está fijada totalmente la representación teatral. Los corrales que ya existían se repartían en los siguientes sitios:

- Málaga, 1520.
- Valencia, 1526.
- Sevilla, 1550.
- Valladolid, 1554.

Estas son ciudades muy comerciales.

En 1568 había en Madrid varios teatros: dos en la calle del Príncipe: el de Burguillos y el de Pacheca; en la Puerta del Sol; en la calle Lobo; calle Cruz: Corral de la Cruz. Tal vez el más conocido sea el corral de la Pacheca porque pertenecía a Isabel Pacheco. Este corral en tiempos de Felipe IV se le cambió el nombre y se le conoció como el corral del Príncipe. Este corral aparece citado en la obra de Vicente Espinel El escudero Marcos de Obregón, 1618. Otro corral famoso es el corral de la Cruz al que a menudo asistían tanto Felipe IV como Lope de Vega. En cuanto al origen de los corrales, las cofradías y hermandades alquilaban los corrales. Esto era lo que querían los empresarios teatrales, dueños de la casa.

[Los hombres se reunían en las iglesias por gremios. Se reúnen alrededor de una imagen, era un simulacro de valor un enterramiento: como mansones. Empiezan siendo cerradas, incluso hay miembros que no se conocen.]

los orígenes del teatro aparecían de las cofradías. En los corrales se creaba una auténtica estructura escénica y los beneficios que se obtenían iban destinados entre concejos (ayuntamiento), la cofradía y los propios autores y empresarios. El teatro deja de ser un acto restringido y se convierte en un espectáculo completo.

* En las gradas se sentaba la clase media (artesanos, etc.)

* Desvanes para literatos, poetas...

* Lunetas o bancos: agricultores, hombres.

* Entre las lunetas y gradas se colocaban los mosqueteros, decidían el éxito o la ruina de una obra.

* Cazuela o jaula, donde se sentaban las mujeres (media clase /baja).

Se paga tres veces.

Pelea entre cazuela y mosqueteros, se arrojaban alimentos, etc. Existía una normativa que impedía parase y esperar en los corrillos.

El suelo estaba empedrado y algo inclinado para el agua si llovía. Solían techar con un sistema de toldos – tela de Anjou.

Los corrales eran aposentos abiertos en el interior de casas, patios u hospitales. Los corrales solían tener construcciones que se aprovecharon para el teatro. Por una parte, en la cabecera se levantaba el escenario y se aprovechaban también las ventanas de las casas colindantes, en el otro extremo se situaba la cazuela o jaula de la mujer.

Los dueños de las casas colindantes solían abrir las ventanas para presenciar el espectáculo. A veces, solían ceder los dueños de las casas al arrendador del corral el derecho a vistas, lo que ocasionaba molestias a los inquilinos porque la gente pasaba por sus casas. Aposentos o rejas, era el lugar ideal para personas reservadas que podían ver el espectáculo sin ser vistas. El alquiler del aposento solía costar 17 reales, y normalmente se alquilaban por familias enteras, es el origen de los palcos que tenemos en el teatro. El concejo de la villa o ayuntamiento mantenía un aposento permanentemente reservado y por el que se pagaba 300 escudos.

En el patio había un lugar delantero con lunetas o bancos, el alquiler de un banco entero costaba un real de plata, un asiento costaba veinte maravedíes (40 céntimos). Detrás de las lunetas a veces había una viga enorme, a la altura del cuello, que se llamaba degolladero, servía para separar la gente sentada de la gente de pie. La gente que estaba de pie normalmente eran los mosqueteros que pagaban doce maravedíes (aprox. 25 céntimos) que era el derecho de entrada al local.

También se habla de las barandillas o gradas que serían los bancos ocupados por la gente hidalga, y para Diez Borque, JM, eran gradas en semicírculo que estaban cerca del tablado, de las tablas.

En el último piso se situaban los desvanes. En los desvanes se situaban la gente de la iglesia que hacían la labor de censores. A estos lugares se les llamaba también la tertulia. Depende del autor, también señalan que los desvanes se encontrarían, a veces, por encima de la cazuela. También vigilaban el comportamiento de los espectadores y de los actores. En más de una ocasión se denunció el relajamiento tanto de los actores como del público. Para Deleito y Piñuela, el origen de la tertulia proviene de las gentes eruditas que se reunían en este lugar y para quienes era muy familiar los comentarios del escritor tertuliano.

Por otra parte, enfrente, en el extremo contrario del escenario, se situaba la cazuela o jaula donde se mantenían las mujeres totalmente separadas de los hombres. Esto era así para que no se produjeran encuentros amorosos y dramáticos entre ambos sexos. Sin embargo, esto no se conseguía y, a veces, los gritos apagaban la voz de los actores. Para evitar los desmanes, el empresario solía contratar gente de seguridad y también contrataba la figura del alguacil de comedias que era quien velaba por que no hubiera destrozos.

El escenario, por su parte, solía medir ocho metros de boca por cuatro o seis de profundidad. Se llama así porque es el que cierra la embocadura del escenario y está cerrado antes de la función. Estaba situado a una altura de dos metros sobre el nivel del suelo, lo que permitía la visibilidad desde cualquier punto. Es más, debajo del escenario se solían situar los vestuarios de los hombres y, a veces, los músicos. Los vestuarios de mujeres estaban detrás de las puertas del fondo y había normativas que prohibían que se visitara a las actrices.

El patio o corral, al ser un lugar al descubierto, hizo que la representación se hiciera a primeras horas de la tarde y cambiaban las horas según fuera invierno o verano:

- De octubre a abril: Empezaban a las 2 de la tarde.
- Mayo–Junio: 3 de la tarde.
- Verano: 4 de la tarde.

Se hacían por la tarde y dependían de la luz. Se ha comprobado la existencia de artilugios luminotécnicos que apuntan la existencia de luz artificial en los corrales.

En cuanto a los días de representación, en un principio eran sólo los domingos y los días de fiesta, después se amplió a dos veces por semana además del domingo. Se representaba todo el año menos el tiempo desde el miércoles de ceniza hasta la pascua de resurrección. Solamente estaban permitidos en esa época las representaciones de títeres. Esta época (miércoles ceniza) era aprovechada por los actores para cambiar de compañía.

En cuanto a los precios había diferencias entre las localidades. Evidentemente, las más baratas eran las de patio y de pie. Más baratas aún las de los clérigos que no pagaban. Las más caras/ cotizadas eran los aposentos o rejas.

El sistema de recaudación era algo complicado. Por ejemplo en el Corral de la Cruz (Madrid) se entraba mediante un gran vestíbulo, una puerta que daba acceso a un segundo patio y de este primer vestíbulo salían unas escaleras para el aposento del corregidor y otra serie de escaleras que llevaban a los aposentos de las casas vecinas. Del vestíbulo también salían pequeños callejones y puertas diferentes. Para franquear la entrada había que pagar tres veces. La primera era una cantidad para el empresario llamado autor, otra parte pequeña al arrendador (dueño del local). En el interior se pagaba una pequeña cantidad para los hospitales que hubiera en la ciudad, y una tercera era una suma variable según la localidad que tu ocuparas. Esta última cantidad no la pagaban hombres que estaban de pie (mosqueteros). Este sistema de pagos hacía que se reflejara claramente la sociedad barroca: sociedad unida pero no fundida.

Recordarles simplemente que las entradas populares eran las de patio, cazuela y bancos (cazuela: mujeres, patio y banco: hombres), aquí se situaba el vulgo fiero, tan temido por autores (empresarios) y poetas (dramaturgos).

Dentro del patio, los bancos suponían cierta distinción porque allí se representaba la clase llamada como menestrales (los que trabajaban con las manos, ejemplo: pequeños comerciantes, artesanos).

Dentro de lo que se llama clase media ocuparían las gradas, un poco más cara por estar a cubierto. Estarían ocupadas por una pequeña burguesía.

Por otra parte, habría una clase más culta que ocuparía los desvanes y tertulias y estarían ocupadas por curas, frailes y poetas.

La clase más alta ocuparía los aposentos, también llamadas rejas.

3. Las claves del teatro.

Los tres elementos que forman las claves son:

- autor
- poeta
- actor

El **autor** es el personaje clave de la vida teatral del XVII. Se le llama autor de comedia o simplemente autor. Es al mismo tiempo empresario y director de la compañía, también es el eslabón intermedio entre el poeta y el público. Eran nombrados por dos años por el consejo de Su Majestad para poder ejercer durante ese tiempo, dada la estabilidad de la compañía y la solvencia económica. Hubo compañías que duraron o se estabilizaron durante veinte años.

Los autores tenían tres tipos de responsabilidades:

1. Literarias.
2. Escénicas.
3. Económicas.

Responsabilidades literarias.

El autor es quien elige un texto que compra con su dinero al dramaturgo y de este texto, si también salía bien, podía sacar pingües beneficios.

Los empresarios pagaban las comedias por adelantado, por lo tanto, arriesgaba su dinero. Mantenían un variado repertorio porque, aún las comedias buenas, duraban poco en las carteleras y variaban de ciudad en ciudad.

Los autores intentan arriesgar poco y por ello se dirigen a poetas consagrados o conocidos antes que a autores noveles.

Los poetas además no tenían interés en salirse del gusto de la época y por ello se puede hablar de que los autores (empresarios) se convierten en fosilizadores del teatro. Además, por motivos económicos, compraban textos a autores desconocidos y los anunciaban como de escritores consagrados. Esto conlleva problemas de autoría en el Siglo de Oro.

Se habla también de los pleitos y disputas que surgieron entre las grandes compañías por el uso exclusivo de los textos y por ello nombra el Congreso de Castilla un comisario. En 1596, una de sus funciones era cuidar que ningún autor haga o represente ninguna comedia que sea de otro.

Cuando un autor compraba un manuscrito, un texto, lo estrenaba en la capital y después podía revenderlo a compañías de segunda categoría. Con el paso del tiempo una obra llegaba a ser considerada como propiedad del autor (empresario), debido a la cantidad de modificaciones que éste hacía de su mano. Esto es, sobre un texto comprado, el empresario modificaba, acortaba, recortaba... el texto de acuerdo con las limitaciones del escenario, con las características de los actores y con el gusto del público.

En los manuscritos del XVII aparecen trozos tachados con sí o no, que aportan la intervención del autor. También, aunque no hay pruebas, parece que los autores repasaban los textos antes de entregarlos a la censura, cuya autorización era imprescindible para la representación. Los autores tenían interés pecuniario (de dinero) en que no hubiera errores o descuidos del poeta ante la censura.

Responsabilidades escénicas.

Todo lo que incumbe a la representación está relacionado con el autor (director). Éste trataba con los arrendatarios de los corrales, se encargaba de que no faltara accesorios, vestidos, maquinaria, ... Supervisaba la labor de toda la compañía, dirigía los ensayos, la mayoría de las veces en su casa; actúa un representante de los actores y es responsable de los desperfectos del corral.

Responsabilidades económicas.

El autor percibe directamente todos los ingresos de la compañía, que variaban según la fecha, la ciudad y el número de actores que tuviera la compañía.

A principios del siglo XVII, un autor (director) cobraba por una particular (representaciones que se hacían en casas de nobles, burgueses, ... con motivos de una fiesta, bautizo, ...) entre 200 y 300 reales. Se cobraba por una representación del Hábeas en Madrid 6.600 reales. Esta misma cantidad la cobraban pocas compañías y en pocas ocasiones.

En los corrales, cada entrada costaba 12 maravedíes (1/3 real), por lo tanto, se necesitaba 300 espectadores para ganar 100 reales. Estos son datos de Madrid, en pueblos y villas era bastante menos el dinero que se ganaba.

Desde 1625 a 1630, los mayores ingresos de la compañía proceden de las representaciones palaciegas. Los datos económicos de Madrid pueden hacernos pensar que los autores nadaban en la opulencia, pero sin embargo en las actas notariales se encuentran deudas, impagos, ... Cuando un autor fracasaba lo hacía doblemente, esto es, no conseguía recaudación para pagar y, por otra parte, tenía la necesidad de comprar una nueva obra para poner en la cartelera. A todo ello hay que unirle que el autor pagaba los gastos de vestuario, transporte, pago de gravámenes (impuestos que se le pagaba al Concejo) y actores.

Por otra parte, el autor costeaba a los actores, pero también le pagaba la manutención diaria y el alojamiento. Normalmente una compañía grande (30 actores) solía costar 60 reales diario, una media de 2 o 2'5 reales por persona. Además, el autor pagaba también los gastos de lavandería (lo que se llama el hato) porque en los contratos aparece especificado ropa limpia y camisas lavadas. También se pagaba el transporte para las giras, que variaba según la categoría del actor, esto es, una primera dama iba en coche y llevaba ayudantes, secretarías, doncellas... Además, también pagaba a veces un seguro médico de los actores, según el cual se le pagaba al actor entre 15-30 días de rehabilitación, una vez que se pasaba de ese plazo se le descontaba del sueldo.

El **actor** es quien pone su cuerpo y su voz al personaje que representa. La vida de los actores depende de su entrada o integración en una compañía de mayor o menor importancia. Entre el siglo XVI-XVII existen diversos tipos de compañías: bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garvacha, Bojiganga, farándula, compañía. (fotocopias).

Nosotros nos vamos a centrar en la mayor, lo que entendemos por compañía, que según palabras de Agustín de Rojas (en El viaje entretenido, Madrid, Castalia, 1972, págs. 159.162), una compañía es aquella que lleva 50 comedias, 300 arrobas de hato (3450 Kgs), 16 personas que representan, 30 que comen, una que cobra y Dios sabe el que hurta. Agustín de Rojas sigue diciendo: son sus trabajos excesivos por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos. Antes de la existencia de teatros fijos en las ciudades las compañías eran ambulantes hasta que poco a poco se convierten en estables y se rigen por decreto real. Hay dos tipos de compañías estables:

1. Compañía de título o de autor.
2. Compañía de la lengua o de parte.

Las primeras son las compañías teatrales tal y como hay las entendemos. En 1600 era necesario tener una autorización real para poder formarlas. Solían tener entre 8-12 ó 20 actores y estaban perfectamente organizadas. El Consejo Real obligaba a los autores (empresarios) a presentar cada año la nómina de sus actores porque sin este requisito no podían actuar. El esplendor de este tipo de compañía fue un hecho clave hasta 1665 (Felipe IV), a partir de esta fecha con Carlos II comienza el declive.

Estas compañías de título se hacían cargo de las representaciones en los corrales de Madrid, además de en otras capitales (se estrenan en Madrid y después se van a otras capitales). También eran los que tenían que representar las palaciegas, es decir, las que hacían en palacio. Como en España no había una compañía real, las de título tenían que abandonar a su público y a los corrales para desplazarse a palacio cuando era requerido. El sistema de pago que une al director con el actor era el siguiente: sistema de ración y representación, esto es, los contratos eran anuales, se firmaban en la semana de carnestolendas (carnaval), donde se dispone una cantidad fija de dinero en concepto de ración (que sea salario fijo y diario) más otra cantidad que se pagaría cuando se actuase.

Las compañías de título estaban perfectamente jerarquizadas y sus miembros tenían conciencia de estar realizando un trabajo digno, esto es, una compañía de título de 20 actores solía llevar: 20 actores y dentro de éstos: primer galán, segundo galán, ... primera dama, segunda dama, ... Además de los 20 actores aparecen alternos como: guardarropas, cobrador, apuntador,...

El autor es quien tomaba todas las decisiones de la compañía y firmaba individualmente los contratos. Los actores se unían a la compañía por una o varias temporadas, a veces se contrataban a matrimonios que cobraban el doble porque según una orden de 1587 las mujeres sólo podían ser contratadas si eran hijas de actores (y dependientes de ellos) o si estaban casadas. También se contrataban a menores de 25 años como ayudantes, aprendices o meritorios. Esa era la cantera de los actores, de donde salían los actores.

En cuanto a la segunda, son compañías ambulantes. También se les llama compañías de parte. Estas compañías no estaban sometidas a ninguna ley y se encargaban de la animación en pueblos y ciudades pequeñas, aquellos que no tenían teatros fijos. Solían tener muy mala fama porque solían cobijar a hombres delincuentes... a frailes y clérigos fugitivos... y apóstatas de sus hábitos. Estas compañías fueron prohibidas en 1646, pero no fue efectiva la prohibición porque siguieron actuando. Se organizan de manera diferente a las otras.

- sus integrantes son socios que comparten los riesgos.
- Aportan su trabajo, su vestuario,... por un tiempo acordado ante notario.

Cobraban de acuerdo con los ingresos, que después de cada actuación se metían en una caja común y después de descontar gastos se repartía entre todos (por eso compañía de parte). Sin embargo, el reparto no era equitativo, sino proporcional, porque había socios de pleno derecho que cobraban una parte determinada y socios menores o ayudantes que cobraban menos. Además se les pagaba otra parte más según el trabajo que realizaran dentro de la compañía (dirección, guardarropa,...). todas las decisiones que se tomaban era por votación.

La contratación de actores:

La temporada teatral empezaba en la Pascua de Resurrección (marzo-abril) y acababa el martes de Carnaval. El descanso de Cuaresma (entre Pascua y Carnaval) servía para la firma de nuevos contratos y compañías. La mayoría de las compañías solían tener un estable y pequeños grupos de actores (3 ó 4) más el director. A este grupo estable se iban añadiendo anualmente actores extras para las representaciones. Los actores estaban obligados por contrato a estar y andar con la compañía, esto es, a representar por diferentes ciudades y pueblos. También se les obliga a representar cualquier comedia o auto en fiestas y negocios y hacer también cuantas figuras ordenase el autor.

En cuanto a sueldos, los actores podían recibir entre 2, 2⁵, 4 ó 7 reales por representación (los matrimonios cobraban el doble). Las grandes figuras solían recibir una cantidad fija por toda la temporada, unos 3.000 reales (esta cantidad se pagaba en plazos). Estos actores recibían extras por las representaciones del Corpus.

Los ayudantes cobraban también una cantidad global, menor evidentemente. Parte de esta cantidad se le daba

en vestuario y zapatos.

Si había ruptura del contrato por parte de los actores había sanciones legales y una multa de entre 30 y 50 ducados que debía donarse en limosna al hospital de la ciudad donde se había abandonado el contrato.

Rasgos y signos del actor:

Este sistema de compañías hacía que los actores se encasillaran en los papeles que ya sabían. La única manera de progresar era pasarse a otra compañía. Pero este encasillamiento hizo que se individualizaran algunos actores y se hicieran famosos, por ejemplo Cosme Pérez – conocido como Juan Rana se hizo muy popular, a mitad del siglo XVII se le conocía como el rey del entremés. Que para él se escribieran papeles u obras exclusivamente-. También había actrices famosas para las que se escribían papeles y obras como La Borja y La Escamilla.

– El primer factor que se destacaba en un actor era la voz. En el siglo XVII se decía voy a oír una comedia. Tan importante era la claridad y la expresividad que se decía de la voz del actor: 1663, Damián Arias: Tenía una voz clara y argentina... en cada movimiento de su lengua parecía que anidaban Las Gracias, cit. por Diez Borque, op. cit. pág.663.

– Además de la voz, también destacaban los rasgos faciales y también en un segundo plano los corporales.

– Destaca también el movimiento de la mano y pie. De la actriz La Riquelme se decía: cuando representaba mudaba, con gran admiración de todos el color del rostro porque si el poeta narraba sucesos felices los oía con semblante todo sonrosado. Y si algún caso desdichado, luego se ponía pálida. Y en este cambiar de efectos era tan única como inimitable. Diez Borque, op.cit.pág 664.

– El vestuario y la caracterización tenía gran importancia y variaban según las posibilidades de cada compañía. Se trataba siempre de respetar las indicaciones del texto y que el espectador pudiera reconocer a cada personaje. Por ejemplo:

- el traje de galán señalaba al protagonista.
- El traje del ridículo señalaba al gracioso.

Pero también había accesorios que indicaban al personaje:

- Quien saliese con una vara era representante de la autoridad.
- Quien saliera con un cántaro era una criada.
- Quien saliera con una bandera era un soldado.

El derroche y lujo de los vestidos de algunas actrices hizo que pese a las leyes se convirtieran (ellas) en centro de admiración en los hombres y de envidia para las mujeres.

Los detractores de la actividad teatral acusaban a las actrices de mostrarse públicamente ante los hombres y les reprendían: El cantar, bailar, traje exquisito y diferencia de personas que cada día hacen, vistiéndose como reinas, como dianas, como pastores y como hombres. Diez Borque, op.cit.pág.665.

Sobre las actrices se contaban los escándalos y las acusaciones de amancebamientos y todas las situaciones inmorales. Y de ahí las leyes que aparecen en 1664 donde: farsantes ni farsantas no puedan salir al tablado con vestidos de oro ni de telas, que no puedan representar las solteras, ni las viudas ni tampoco las doncellas sino que todas sean casadas. Que los señores no puedan visitar comedianta alguna arriba de dos veces. Y que los representantes no reciban en sus compañías otras actoras que aquellas que tengan acreditada su honestidad y buen proceder. Idem 666.

Todas estas medidas nos pueden hacer pensar que los actores vivían en un gueto social, y en parte es cierto que vivían en un grupo cerrado. Se casaban entre sí, las compañías se renovaban con familiares, y había familias dueñas de compañías durante generaciones. Pero tampoco eran las parias de la ciudad gozaban de protección palaciega sobre todo con Felipe IV y los moralistas se quejaban de la inmunidad de autores y actores.

Hay hoy en España representantes que han hecho homicidios y no han padecido por ello, sino dejados libres y sin costas (tribunales). No hay sogas ni azotes para ellos.

El **poeta o dramaturgo** es quien empieza la cadena de la industria teatral, pues es el primero que cobra por un texto. Pero el poeta no cobraba derechos de autor o de representación y la única retribución directa era la cantidad pagada por el autor o director de la compañía a cambio del texto original. Así el texto pasaba a ser propiedad del autor-comprador, que a su vez podía revender o ceder el texto a otras compañías menores cuando el texto ya no le proporcionaba. Y aunque de hecho, la ley protegía a los dramaturgos, prohibiendo que se representara una obra inicialmente comprada por otra compañía a su autor, lo cierto es que esta prohibición no se respetaba y los empresarios vendían a sus colegas textos de segunda mano.

Las variaciones sobre las remuneraciones ganadas por los dramaturgos dependían de la oferta y la demanda. Los autores noveles tenían mucha dificultad para vender sus textos. Y, por el contrario, los confirmados o famosos, recibían cantidades desorbitadas para la época. Por ejemplo, a principios del siglo XVII un autor conocido cobraba de 500 a 800 reales por una comedia para los corrales. Cantidad ésta notable, pues una persona pobre vivía al día con un real. Claro está que estas cifras de ingresos corresponden a los dramaturgos famosos, los que vivían con un tren de vida superior al que aparentaban, caso de Lope de Vega, que vivía en una situación mucho más desahogada de lo que afirmaba y aparentaba.

Los dramaturgos ganaban mucho más dinero con los encargos oficiales, sobre todo de autos sacramentales para las celebraciones como las del Corpus. Lope de Vega recibió en 1611 y 1612 la cantidad de 300 reales por un auto sacramental y Calderón recibió 3.300 reales. (Las costas eran unas ayudas o gratificaciones adicionales que diferentes entidades pagaban a los dramaturgos).

También se encargaban a los dramaturgos la elaboración de loas o pequeños poemas laudatorios con motivo del recibimiento de personalidades y conmemoraciones y con ello obtenían los poetas retribuciones adicionales. También suponían ganancias, los encargos de representaciones particulares que eran las encargadas por los nobles para representarse en sus casas con motivos de santos, bodas, etc.

Pero la mayor fuente de ganancia para los dramaturgos provenía de los encargos palaciegos. Por ejemplo, Lope ganó en 1626 la cantidad de 1.650 reales por la elaboración para una fiesta real de *El vellocino de oro*, cantidad tres veces superior a lo que ganaba con una obra para el corral. Y Calderón, quizás el poeta más beneficiado cobró en 1679 la cantidad de 2.200 reales por arreglar una obra suya anterior (*Ni amor se libra de amor*) y por componer una breve loa.

La importancia por el aspecto económico como motivo esencial de la creación teatral, llevó a Lope a afirmar: Si algunos piensan que los escribo por opinión, desengáñese Vm y dígales que por dinero. Este interés pecuniario llevó a escritores a escribir en colaboración o comandita. Si disponían de un plazo reducido de tiempo y no tenían la fecundidad de Lope, preferían solicitar la colaboración de otro escritor, y así, aunque disminuyeran sus ganancias, no dejaban escapar su oportunidad. Estas comedias en colaboración no solían ser originales, sino fielmente inspiradas en historias conocidas por todos (mitológicas, populares) y con una estructura formal establecida, lo que permitía dividir la obra en dos o tres partes y que cada uno escribiera su parte correspondiente.

4. El espectáculo teatral.

Se configura el espectáculo barroco como un bien de consumo y por eso los autores (empresarios) rodeaban sus estrenos con toda serie de propaganda para atraer al público. Se utilizaban loas (alabanza, pequeño poema laudatorio), anuncios y avisos. En ellos se ponía muy a la vista el nombre del autor (empresario) y personajes si eran conocidos.

El espectáculo teatral es una auténtica celebración donde lo importante era pasarlo bien. De ahí, que la mayoría de las comedias acabasen con un final feliz, puesto que esto era lo que demandaba el público. Por eso el teatro se puede considerar como un elemento social, lúdico y culto.

Detrás de ese carácter lúdico existen diversas manifestaciones escénicas que arropan la representación tal cual, nos referimos a entremeses, jácaras, bailes, que aparecen a lo largo de la representación con un orden fijo y que contribuyen al éxito de la obra y sobre todo a que no se aburriese el público.

En primer lugar, en una representación, se comenzaba con música, música de guitarras, vihuelas (dirimias), para dar después paso, dentro de esto, a una loa o poema laudatorio que no tenía por qué tener que ver con la comedia. Lo que se intentaba era atraer la atención del espectador. A continuación, una vez tranquilizados los ánimos, hay un baile entre un galán y una dama que animaban al auditorio y donde la música era una parte fundamental. Comienza el primer acto de la obra (normalmente las obras tienen tres actos); entre el primer acto y el segundo acto hay un corte (descanso) y se representa un entremés (pieza teatral pequeña). Su intención es que el público, de nuevo, no se aburriese, a veces este entremés se llama la Sal de los gustos. Después viene el segundo acto, y después del segundo acto se representa un baile. Este baile era el momento esperado por los mosqueteros para acercarse/ apreciar mejor el escenario y las bailarinas. Había dos tipos de baile:

1. El baile descriptivo: Aparece un coro que cantaba una letra donde se describían los movimientos del baile.
2. El baile como espectáculo, tal cual: El espectáculo son los movimientos rítmicos de todo el cuerpo, acompañados de música.

Evidentemente, el baile como espectáculo era el más famoso y también eran los más deshonestos. Se le llamaban baile de cascabel para diferenciarse de las danzas de los salones aristocráticos. Dentro de estos bailes que aparecen en el teatro destacan: la zarabanda, chacona, seguidilla. Estos bailes de cascabel fueron los más atacados, criticados, prohibidos. Después del baile aparece el tercer acto, y cuando termina el tercer acto termina la representación, se suele terminar con un entremés, pero lo normal es que apareciera una jácara (composición breve que representan uno o más cómicos y que trataba de rivalidades entre pícaros y el lenguaje de Germania–lenguaje de los pícaros) o mojiganga.

Rivalidades: pícaros y rufianes (roban, engañan... es una manera de vivir, con un lenguaje especial –lenguaje de Germania–. El público del siglo XVII sí entendía la figura del pícaro, la mojiganga no es una representación en principio sino un desfile de personajes disfrazados grotescamente con motes colocados a las espaldas. Éstos danzantes bailaban o paseaban por las calles en época de carnaval acompañados de cencerros y campanillas, y como tuvieron tanto éxito en las calles entraron a formar parte de la representación teatral.

Finalmente, para César Oliva (Univ. Murcia), el público de los corrales hace patente la sociedad de la época. El teatro junto con la iglesia eran los únicos lugares donde las clases o la gente se podía unir, relacionar o juntar, pero sin mezcla social alguna. De ahí, la división de la estructura del corral. Frente a la heterogeneidad a diferencia de público que había, había una cierta homogeneidad, igualdad cultural. Evidentemente, se supone un mayor nivel de comprensión en los aposentos, pero lo que sí tenían todos era un fondo común cultural. Sobre todo, una tradición folklórica, un conocimiento de la tradición cultural del folklore.

Finalmente, para Díez Borque, el teatro es ante todo la gran fiesta colectiva del siglo XVII.

TEMA 4: EL MUNDO ILUSTRADO. SIGLO XVIII.

4.1 La mujer en la España del siglo XVIII.

4.2 Tertulias, academias y sociedades.

El papel de la mujer y su acceso a la cultura es de los temas más estudiado entre otras cosas porque el XVIII suele quedar fuera de las investigaciones de literatura y más aún sobre género (mujeres).

Desde el Renacimiento sonaban ya voces a favor del acceso de la mujer a la educación, pero con restricciones que hacían que esas defensas profemeninas fueran un halago envenenado. La mujer tiene que ser educada, recomendada las lecturas de ámbito conventual y doméstico, y sus conocimientos eran la doctrina moral cristiana y las labores propias de su condición de esposa y madre.

Por otra parte, en el siglo XVIII, existen pocos datos sobre el acceso de la mujer a la cultura y si acaso los hay de las clases altas.

Las mujeres estaban presentes en las Sociedades Económicas de Amigos del País. Tales como la condesa de Montijo y la marquesa de Sarriá fueron admitidas en 1787 en la Sociedad Económica Matritense. Ellas tuvieron que sufrir dos años de debates para poder entrar. Entran solamente 14 damas y formaron La Junta de Damas que se dedicaban exclusivamente a actividades culturales.

Los datos son escasos pero relevantes, así en España a mediados del XVIII había sólo un 15% de mujeres alfabetizadas frente al 35% en Francia.

Por otra parte, en la obra de Pedro Montengón Eudoxia, 1793, vemos las bases de la educación de la mujer. Esta protagonista Eudoxia ha sido educada por su padre Melisario y por una ama llamada Domitila. Eudoxia adquiere conocimientos de geometría, geografía, historia y moral. En uno de los discursos de la obra, Domitila opina que debe desterrarse el prejuicio que destierra a la mujer a las tareas del hogar y a los libros de oración.

Se cree que el estudio es el mejor arma contra la ociosidad y el galanteo y son valiantes defectos que alejan a la mujer de la virtud. [Los ilustrados pretenden que todas las clases sociales aporten algo a la sociedad. Evitar la ociosidad (adulterio)]

La mujer debe tener acceso a estudios superiores en ciencias y en filosofía. Pero deben guardar a su vez el recato y estudiar bajo la tutela de ancianos respetables o doctas y viejas mujeres. Y siempre en el domicilio, alejadas de la promiscuidad de los centros docentes.

[Normalmente las mujeres empiezan a escribir pequeños poemillas. Cuando empiezan a tener fama en el XIX escriben en periódicos ensayos, etc, y por último teatros.]

Realmente, y lo que por otra parte caracteriza a la mujer en el XVIII (clase alta), es la doble moral (hipocresía). Es ahora cuando la hipocresía es el código moral de la alta sociedad. Por una parte, se defiende el culto al cuerpo y la belleza. Pero al mismo tiempo esto choca con la represión religiosa de padres y educadores, que critican la concupiscencia (deseo carnal desahogado). Por lo tanto, es ahora cuando la mujer debe fingir una virtud inexistente.

En este siglo la moda es una tiranía hacia las mujeres. Deben estar bellas, deben ser la admiración/provocación de los hombres y envidias de las otras mujeres. Sin embargo, este discurso por la moda es criticado por los moralistas que al tiempo ofrecen trabajo para las mujeres, los de bordadoras, peluqueras, sastras... es decir, los trabajos relacionados con la moda.

La moda domina a cualquier dama que quiera agradar, y el vestir a la moda se convierte en una obligación tal y como se denunciaba en el periódico El Censor: en el que se critica a las petimetras (mujer que vive por y para la moda, vida vacía) que deben pasar varios días encerradas en casa porque no tienen trajes para moda. Su finalidad era realzar su belleza con el único grito de la moda.

Hasta tal punto llegaron los códigos de belleza relacionados a su vez con el galante o cortejo que el escritor Luis José de Velásquez, Marqués de Valdeflores (malagueño) detalla el lenguaje del galanteo en relación del maquillaje con las damas:

- Lunar en la sien izquierda significa que la plaza estaba ocupada (en el cortejo).
- Lunar en la sien derecha significa que está dispuesta a aceptar otro nuevo.
- Ninguno significa que la plaza está vacante.

El Ateneo, Málaga, 30–XII–1891: Aparece una especie de poema sobre el abanico.

La corrupción de las costumbres es una consecuencia del exceso de lujo y el exceso de adorno, ese culto al cuerpo fue muy criticado por predicadores, moralistas... ya que se le veía como una mala influencia del extranjero, sobre todo de Francia.

El escritor José María Blanco White decía: Son innumerables los sermones que escuché en mis años jóvenes contra el uso de los zapatos de seda en la calle, y el llevarlos puestos sobre todo sí estaban bordados en oro fue declarado pecado mortal por los teólogos más sensatos.

El recorte de las faldas y de los escotes era otra característica del nuevo lujo y en parte también un logro femenino frente a la rigidez y austeridad del siglo XVII.

*Fotocopia.

Toda esta glorificación de la apariencia tenía su correlación en la vida amorosa. Toda dama que se preciara así misma tenía que seducir a un varón y para que este fuera su cortejo. El galanteo–cortejo del siglo XVIII aparece reescrito en la obra de Ramón Cruz Las preciosas ridículas (1767) y en él se afirma que el galanteo no conlleva enamoramiento ni tampoco matrimonio sino adulterio.

En este siglo el matrimonio por amor era escaso. Solía darse por diversas razones: igualdad social, de cultura, económica... Lo que sí era común es que hubiera desigualdades en edad de los contrayentes. Ejemplo: El Conde de Aranda (64) se casa con la Duquesa de Híjar (17).

El desprestigio del matrimonio, concebido en el XVII sólo con una ceremonia para perpetuar el capital, apellido..., lleva consigo la ruptura familiar. Por eso, a finales del XVIII, la única solución a este tipo de matrimonio era el divorcio, término del que no se hablaba abiertamente. [Patrocinio de Biedra (1871): Artículos a favor del divorcio bajo un pseudónimo.]

El adulterio se veía además como consecuencia de la pérdida de la honra y fruto también de la corrupción extranjera. Así señala Carmen Martín Gaité en Usos amorosos del siglo XVIII en España: Entre la aristocracia y la burguesía los celos se tenían por una antigualla mandada a retirar, algo ridículo, de mal tono, totalmente impropio de gentes que aspirasen a ser civilizadas.

Lo que prevalece en esta sociedad de buen tono es el cortejo. Tiene sus raíces en el amor cortés trovadoresco, donde la dama se encontraba en un plano superior, idealizado, y el galanteador era su siervo.

El siglo XVIII rompe con la separación de sexos del XVII y el cortejo se impone como una realidad cotidiana. Así tienen: 2º texto fotocopia// impreso (imp.) malagueño 1789.

El cortejo se define como una respuesta social al deseo de la mujer por ser libre. Para ella el amor es un deseo de libertad frente al matrimonio que significaba sumisión, fidelidad y virtud. Amor y matrimonio eran irreconciliables en la época donde la joven casadera tenía muy poco que decir a la hora de elegir marido. Si unimos el matrimonio concertado con el deseo de libertad, lo que nos sale es el adulterio, el cortejo, pero también es el consentimiento del marido. Para que se produzca el cortejo, la mujer ha de ser casada. Las mujeres casadas se desquitaban eligiendo ellas su propio cortejo al cual imponían una serie de obligaciones. *Último texto fotocopias (texto sobre la mujer y el galanteo).

Este cortejo supone una sumisión y un culto a la mujer, que son las características de la vida galante del XVIII (sumisión + culto a la belleza: vida galante).

Las relaciones sociales en el XVIII presuponían la frivolidad en las mujeres y el consentimiento del marido porque el cortejo sólo tiene razón de ser con las mujeres casadas, es la única que puede perder la fama y la que tiene asegurada su vida con el matrimonio. [Jurídicamente, las jovencitas pasan de la tutela del padre al marido. Salvo en el caso que te quedes viuda (XIX) si puedes seguir llevando los negocios del marido. Pero normalmente si estas soltera no tienes entidad jurídica.] El marido consentidor ve el cielo abierto con el cortejo porque se libera de los deberes de la vida conyugal y porque también el cortejo le ayuda a correr con los gastos del cortejo, de la moda, y los caprichos de la mujer que no eran pocos.

El recato, la modestia y la honestidad son palabras vanas para las mujeres o para la sociedad del XVIII. Para Carmen Martín Gaité el cortejo supone la subversión (cambio) de los valores y una opción de libertad de las mujeres. Finalmente, Carmen Martín Gaité, en su libro Usos amorosos del XVIII en España, analiza la educación de las mujeres en este siglo y dice que el cortejo proviene de la palabra chischieo que significa murmullo, una conversación susurrante. El cortejo implica la pobreza y la vaciedad de las conversaciones de los temas tratados. La incultura de las mujeres se demostraba en este chischieo ya que no estaban preparadas para conversar porque no se les había enseñado nada y, por lo tanto, había dos opciones: O se lanzaban a hablar sin ton ni son o por el contrario se quedaban mudas. En medio de la charlatanería o de la mudez se habla de un término que es la discreción, entendida como sabiduría o inteligencia, talento, pero ser discreta o tener discreción significa que es un don o un regalo de dios. El tema de la discreción procede:

*Amor cortés, siglo XII:

– hombre (OM): virtudes: joven, larc (generoso); enseñanza oculta.

– dama: discreta.

En este siglo (aunque proviene del XVII), frente a la mujer discreta, se habla de otro tipo de mujer: la bachillera (*charla superficial: bachillerías (término que se aplica al lenguaje amoroso): lenguaje amoroso).

*mujer instruida (se educa, lee, para sí // bachiller). También es un término peyorativo, se opone al término bachiller. La bachillera es aquella que quiere educarse, es aquella que desecha las modas insulsas. Se consideraba que la mujer debe instruirse con los sermones, los libros de piedad (religiosos) y con las labores propias del hogar que le enseñaba la madre: hacer calceta/ calcetería. En esta instrucción, los libros amorosos o galantes (novelas, libros de caballerías) lo único que enseñaban eran bachillerías y, por lo tanto, eran considerados perniciosos (malos). De ahí que se redujera el tamaño de esos libros para que se pudieran esconder en las faltriqueras.

Había tres vías/ motivos por los que instruirse:

– Para llevar una vida virtuosa, por lo tanto te forma a partir de los libros religiosos.

– Para el galanteo, para estar a tono.

– Para ti, por y para ti.

En la ilustración se abren tímidos deseos a favor de la institución pero lo que quería hacer con ello era conseguir mujeres útiles para que fueran buenas esposas y supieran elegir un buen marido y conservarlo, y fundamentalmente, ser buenas madres. En general, los adulterios son una constante en el siglo XVIII, educando a buenas mujeres se pretendía acabar con el adulterio. En España no existía el divorcio sino la hipocresía, se intentaba guardar las famas.

Ante esta situación de adulterio, de reputación de la familia, etc, se intenta crear buenas esposas y a la vez crear buenas madres para tener buenos hijos.

En la cultura de la belleza del siglo XVIII, si las mujeres estaban preocupadas por la belleza, tener un hijo implicaría perder parte de esa belleza y también implica menos tiempo para el ocio, así, lo que había era un rechazo a la educación directa (incluso amamantarlos), lo que pretenden los ilustrados es que las madres vuelvan a educar a sus hijos. Los ilustrados quieren un modelo de mujer hacendosa, en contacto con la naturaleza e incluso se pide que las altas damas vuelvan al ideal de Rousseau frente a la ciudad que supone los vicios, el ocio, el teatro...

Se quería un modelo de mujer que fuera buena, que trabajara manualmente y los trabajos que se recomiendan, además del campo, otra serie de oficios que la mujer podía realizar eran las sederías, cordonerías, confiterías, peluquerías, etc. Son oficios que contrastan con la crítica a la belleza y al cuerpo.

Cuando llega el XIX se mantienen estos trabajos, se incluyen enfermeras, maestras, bibliotecarias y en el XX se incluye el de telefonista. Por todo ello oponen a la mujer maternal frente a dos tipos:

– Petimetra: que era pequeño señor o señorito: lechusino? Y persona que se ocupa mucho de su compostura y de seguir las modas. De esta etimología es de donde sale lo de petimetra.

– Bachillera: en el sentido de mujer que quiere educarse o mujer sabia, etc. También se le llaman marisabidillas.

Los ilustrados quieren el trabajo para todos, incluyendo a las mujeres; todos deben colaborar por el bien común y la prosperidad del vecino. Hubo, sin embargo, fuertes polémicas que comienzan en el XVIII en la Junta de Damas, en el XIX en la prensa y en el XX el derecho al voto o no (Victoria Rent y Clara Campoamor).

Las polémicas comienzan en el XVIII y siguen hasta el XX. Se propone educarlas y sacarlas del aburrimiento y de la incultura, por ejemplo: Josefa Amar de Borbón propone un sistema de precios para instruir a la mujer. Por otra parte, en estas polémicas destacó la que hubo en la Sociedad Económica de Amigos del País para decidir si admitían o no a una serie de mujeres, en concreto 14 mujeres de la clase alta. Finalmente, el 27 de febrero de 1787 admiten a 14 damas de la clase noble. Ellas forman la Junta de Damas; esto fue una conquista bastante simbólica porque ellas se dedicaron a las labores culturales, organizar concursos de poesías, juegos florales, concursos de flores, a la beneficencia, etc.

4.2. Las tertulias, academias y sociedades.

El siglo XVIII supone el renacer de las relaciones y las comunicaciones entre escritores, gracias sobre todo al florecimiento de las academias y tertulias. Ellas contribuyeron a la difusión de nuevas ideas así como la rivalidad entre literatos. Son innumerables las polémicas eruditas, artísticas y literarias que se suscitaron y que después pasaron a la imprenta. Destacan en primer lugar las **tertulias**, que no es un fenómeno del XVIII sino

del XVII pero tienen su máximo esplendor en el XVIII. Las tertulias tuvieron gran difusión en nuestro país en ciudades como Madrid, Valencia, Sevilla, Málaga, Cádiz, etc. Fueron lugar de encuentro de las ideas que provenían de Francia, Inglaterra e Italia y son lugares de sociabilidad y de comunicación. No era una simple reunión de amigos sino que se término indica una común afición de los contertulios. Tenían una cierta afición, una periodicidad (normalmente por las tardes) y una posición social. Todo esto presupone una casa y una economía suficientemente holgadas.

Las tertulias generalmente estaban formadas por hombres aunque hay excepciones, por ejemplo: la academia del buen gusto reunía en casa de la marquesa de Sarriá entre 1749 y 1751, y en Cádiz en el siglo XVIII también existía la tertulia de Frasquita Larrea y Aherán (madre de Fernando Caballero).

Una descripción de una tertulia aparece en las palabras del escritor Clavijo y Fajardo, directos del periódico El pensador (Texto 1–fotocopia tertuliano).

Estas tertulias de las que habla Clavijo eran las tertulias serias, cultas, eruditas, etc, que pueden llegar a ser sinónimos de academia y normalmente se reunían por las tardes y, a veces, se prolongaban hasta la noche, lo que hizo que Blanco White dijera: a causa de los ladrones eran pocas las personas que regresan a sus casas después de la tertulia, sin compañía de un criado con antorcha encendida.

Más adelante, en 1785, otro periódico del XVIII llamado El Censor decía: texto 2–fotocopia tertulia.

Por otra parte, a la tertulia de Campomanes asistía lo más selecto de la sociedad madrileña tal y como dice el viajero inglés Jo Townsend en 1786 (Texto 3).

Además de estas tertulias serias hay otras, las particulares, más tarde se les llamaran de confianza. Estas tertulias son las que permitieron el acceso de la mujer a las relaciones sociales. Cualquier persona que fuera mundano debía tener su tertulia y en ella predominaba la conversación, con todo lo que lleva del mundo del cortejo, también predominaban los juegos de cartas y sí había baile paraban dos denominándose saraos . inicialmente lo que se bailaba eran bailes españoles como el fandango y la seguidilla; con el tiempo entran los bailes franceses y en los periódicos de la época se anuncian libros y manuales para aprender a bailar. Cualquier sarao o tertulia iba acompañado del refresco. Evidentemente todo esto tenía como centro a la señora de la casa, aquí se ve un cambio en los modos de vida.

Las **academias** (entendidas no con su sentido docente) fueron instituciones científicas dedicadas a la investigación histórica, artística y literaria, para personas que hubieran concluido el ciclo normal de sus estudios. Aunque había academias poéticas y literarias desde el siglo XVII, las nacidas en el siglo XVIII tienen un carácter más científico y erudito, lo que las hace peculiares. Su nacimiento más común era que se formaran a partir de una tertulia privada y amistosa y que pasara a ser una entidad pública aprobada por la autoridad real. Las academias españolas protegidas y aprobadas por los Borbones tienen una metodología común. En reuniones periódicas, generalmente semanales, cada académico va presentando los resultados de sus trabajos de investigación personal, lo cual es sometido a debate y censura por los compañeros de la academia. Fruto de las aportaciones y correcciones van saliendo a la luz los gruesos tomos de *Memorias*, aunque lamentablemente muchos trabajos de investigación han quedado inéditos en los archivos de las academias.

La primera academia y, tal vez, la más interesante para los filólogos, fue la *Real Academia Española*, fundada en 1712 por el marqués de Villena. En su palacio madrileño solía reunir una tertulia amistosa con varios eruditos de la época, al os que comunicó su intención de fundar una academia que sirviese de freno, mediante el estudio de la lengua castellana, al creciente afrancesamiento de la Corte, donde no se habla más que francés. Consiguieron la aprobación real en 1714 y su lema fue desde entonces, el conocido Limpia, fija y da esplendor. En sus orígenes estuvo formada por aristócratas y políticos, así como por un notable grupo de sacerdotes (jesuitas y mercenarios). Sus primeros trabajos fueron el *Diccionario de Autoridades* (1726–1739),

la *Ortografía* (1741) y la *Gramática* de la lengua castellana (1771).

La *Real Academia de la Historia* fue fundada en 1736 por un grupo de abogados y sacerdotes. Tuvo su origen en la tertulia particular que en Madrid tenía el abogado Julián de la Hermsilla y fue aprobada en 1738. Formaron parte de ella numerosos escritores como Jovellanos, Trigueros y López de Ayala. Destaca su labor más positiva que fue la búsqueda de documentos medievales por todos los archivos de la nación.

En cuanto a **las Sociedades Económicas de amigos del país**, nacieron bajo el reinado de Carlos III y a imitación de la Real Sociedad Vascongada, establecida por la burguesía en 1765. Eran asociaciones de carácter eminentemente económico y en ellas se suponía la formación del subproletariado analfabeto, de ahí la gran labor docente (en cuanto a oficios) desarrollada por las Sociedades.

Como factores que favorecieron su creación, el aumento de la población en este siglo, la demanda de productos y la oferta de mano de obra hizo posible que aumentaran las producciones agrícolas y que se enriquecieran grandemente los propietarios de la tierra. Y éstos no eran otros que la nobleza y el clero, los cuales estaban muy interesados en el fomento de la agricultura y el aumento de sus beneficios. Por eso hay tantos sacerdotes, obispos y clérigos en las fundaciones de las sociedades económicas. Por su carácter esencialmente agrario, empezaron a extenderse por toda España desde 1765 hasta 1808, siendo menor su presencia en zonas costeras y portuarias. Pero entre sus fundadores, no debemos olvidar la presencia de burgueses adinerados que perseguían también beneficios y de funcionarios con inquietudes ilustradas, caso de la Sociedad Económica Matritense, que de 489 socios numerarios, un 13% eran de la nobleza, un 12% del clero y un 28% de funcionarios y un 11% de burgueses comerciantes. Estos datos nos permiten ver la radiografía social de unas sociedades cuyos intereses eran más económicos que culturales, buscando siempre la expansión capitalista.

Las Sociedades instituyeron clases de agricultura, de industria, oficios y comercio, respondiendo siempre a las necesidades locales donde se ubicaban y no parece que incidieran mucho en el proceso de alfabetización de la población.

Lo que sí destacaron las sociedades es su papel de crisol social, donde los distintos niveles sociales se reunían en unos centros donde primaban los intereses económicos por encima de las diferencias estamentales. Fueron, en suma una muestra del aburguesamiento de la sociedad, ideal buscado intencionadamente por los ilustrados. Ejemplo de ello es el Discurso 128 publicado en el periódico *El Censor* (12-X-1786), donde a modo de diálogo irónico se dice:

¿Qué es ver un Caballero de circunstancias, a un Marqués, a un Conde, sentado a la par de un tendero, un escultor, un platero y ponerse a hablar muy seriamente, con oprobio de su nacimiento, del estéril, de los cuernos y de los pellejos y cueros (hablando con perdón) y poner con mucha formalidad una medalla al pecho de un zapatero?... Todo va perdido.

TEMA 5: UN SIGLO BURGUÉS Y PROLETARIO. SIGLO XIX.

5.1. La cultura en el XIX.

5.2. La mujer y el acceso a la cultura en el siglo XIX.

5.1. La cultura en el XIX.

Al comenzar el siglo XIX el acceso directo de los españoles a la lectura era un hecho muy restringido, pues en 1860 el índice de analfabetos era 80%. Ello no impidió que una revista dirigida a la clase media como *El Seminario Pintoresco Español* tuviera 5.000 suscriptores. Todos estos datos nos hacen ver que entre las clases medias y bajas –populares– lo impreso llegaba a un número amplio de gente. Gente que no sabía leer pero

que tenía acceso a los periódicos gracias a las lecturas colectivas en tertulias o cafés. También gracias a las bibliotecas circundantes y a los gabinetes de lectura. Ello implica un mayor número de lectores que de ejemplares vendidos.

Antonio Flores y García en su obra Ayer, hoy y mañana (1850 + o -) describe el ambiente costumbrista. Esta es la imagen de la lectura colectiva en el XIX que nos retrotrae a un personaje del siglo XVI –el ciego de los romances. [hojas volante, café, ciego, lee voz alta / alto mesa]. Pero también esta imagen alude al papel de la literatura en las capas más bajas de la sociedad. El papel del ciego como difusor de una literatura de cordel (hojas volanderas en cordel) es muy importante desde el siglo XVI en España. Por eso, se funda en Madrid en el XVI la hermandad de ciegos de Madrid y hasta el siglo XVIII tuvo esta hermandad el monopolio de la venta de almanaques, romances, villancicos, estampas, etc. Más adelante, los ciegos vendían también el papel de fumar y el papel impreso. Los ciegos editaban y vendían estos productos con un zurrón al hombro por las calles de las ciudades. A veces instalaban un tenderete donde colgaban las hojas volanderas. Difundían el contenido de los romances cantando o pregonando en las puertas de la iglesia. La hermandad fue prohibida en 1767. reorganizada en 1782–1814, vuelta a suprimir en 1836 pero sus actividades siguieron durante el siglo en ámbitos rurales. Además podían vender navajas, dedales, peines, ligas, corbatas, boquillas (para el tabaco), petacas... Aparece el cosario: hasta el siglo XX iba encargando y comprando cosas para la gente del pueblo.

En cuanto a la imprenta, alcanza un desarrollo muy considerable gracias a la mecanización y al abaratamiento del precio del papel. El papel impreso (libro) se populariza y en esta época (XIX) aparecen los principales editores como: Ignacio Boix Montaner (Cataluña), Mellado, Rivadeneyra (Madrileños): ciudades más importantes.

Las bibliotecas, por otra parte, destacan por el número de volúmenes y sobre todo las bibliotecas privadas. Por ejemplo: la biblioteca que tenía Nicolás Böhl de Faber en Cádiz al principio del siglo XIX. También la de Pascual Gayangos. Y según Botrel, como norma general se puede establecer que en las bibliotecas de los políticos solían tener entre 1.000 y 3.000 volúmenes. Las de los funcionarios entre 300 y 900 volúmenes y las de los profesionales de la clase media aproximadamente 100 volúmenes. Esto implica un aumento y una consolidación de la lectura dentro de la clase media.

En cuanto a la primera biblioteca pública, fue abierta por Felipe V en el siglo XVII la cual se convierte en Biblioteca Nacional (1836). www.bne.es

Desde 1716 (s. XVIII) se había impuesto la obligación de que se depositara en ella todo impreso español que se diera en este país (depositar un ejemplar). Sin embargo, el funcionamiento era bastante deplorable y, así, el semanario No me olvides en esta época en los números 8, 9 y 10, se quejaba de que no se cumpliera la orden de dejar pasar a las mujeres; de la caótica clasificación y localización de fondo; y del horario inadecuado 1837. y más adelante, en 1884, Armando Palacio Valdés criticaba las tribulaciones (problemas) que debía sortear un lector para sacar un libro, y soportar la ineficacia y la arrogancia de los funcionarios.

En cuanto a la prensa, es sin duda el siglo de la prensa. Cada grupo social y partido tenía su órgano de difusión. El poder era consciente de la influencia de los medios de comunicación, y así legislaron minuciosamente la prensa. Por ejemplo: Entre todos estos vaivenes de la prensa las Cortes de Cádiz 1812 son reflejo de libertad de prensa, eliminan la censura menos en la religión, anulan la Inquisición española la cual fue reestablecida en 1814 y, finalmente, abolida entre 1820 y 1834. tras las Cortes de Cádiz, durante el reinado de Fernando VII en España, se vive el oscurantismo. En cuanto a la prensa, se mantiene la censura política y religiosa. Y en esta época es cuando se habla de la figura del editor responsable ideológico de lo que defiende el periódico. También se establece la fianza de los periódicos. Se tiene que depositar un dinero (del editor) para pagar posibles multas.

En cuanto al cierre de los periódicos, J. J. Relosillas (XIX), escritor satírico, publicaba semanarios y escritos satíricos. Por ejemplo: El diluvio (1); El loro (1); La inundación; Boquerones. Cuando publica El diluvio en el

primer artículo le cierran ese artículo y saca el mismo pero cambiando el encabezamiento.

5.2. La mujer y el acceso a la cultura en el siglo XIX.

Ya hemos visto en el XVIII la escasa o nula instrucción de la mujer, que se basó durante mucho tiempo en la inferioridad natural. Esa inferioridad no nos libraba de ser virtuosa. Educarnos o instruirnos no era necesario, sólo ser virtuosas.

Pilar Ballarín en su libro Las sabias mujeres, Granada, Almodayna, 1994, habla de dos conceptos diferentes: Para que las mujeres fueran virtuosas sólo había que educarlas pero no instruir las. Porque la educación va hacia el sentimiento y el corazón mientras que la instrucción va dirigida al cerebro y a la inteligencia. Por eso, en el XIX cuando se habla de educar, quiere decir, educar el alma, el corazón, el carácter, la voluntad, los buenos modales... E instruir significa: leer, escribir, pensar, enjuiciar, sólo dirigido a los hombres porque corrompía a las mujeres.

En el XIX se consolida un sistema por el cual, de buenas y educadas madres nacieran buenos ciudadanos, y cuando se habla de instrucción a finales del XIX y principios del XX es para u por otro nunca por y para sí (ejemplo nº 18 fotocopias). Una mujer se educa para alguien: educar (corazón, sentimiento) / instruirse (razón).

La escasa o nula instrucción femenina tiene su reflejo en una Real Orden de abril de 1816 en la cual se reglamenta las funciones de las escuelas de niñas, y en ellas se propugnaba la enseñanza de las labores, la costura y las tareas domésticas, y enseñar a leer, y aún escribir si alguna quisiera dedicarse a ello.

En cuanto a las lecturas, las lecturas que se recomiendan La perfecta casada de Fray Luis de León, algunas obras de Santa Teresa de Jesús, la Biblia y Vidas de Santos.

Curioso también resulta que para ingresar como profesora de los Reales Estudios de Dibujo del año 1819 se exigía, entre otras cosas, conocer la doctrina cristiana, saber leer y principios de escribir.

En 1857 se aprueba la ley Moyano. En esta ley se dictamina la obligatoriedad de leer y escribir para todas las niñas. Sin embargo, frente a esta ley hubo algunas críticas y dudas, tal y como se refleja en la revista La Educada: Texto nº 19.

Más adelante, vemos como la escritora Patrocinio de Biedma (Jaén 1858; Cádiz 1927) defiende los estudios de la mujer frente a las labores calceteriles (hacer calceta: hacer punto) y por ello entiende, por hacer calceta, las labores domésticas.

Patrocinio de Biedma dirigió la revista Cádiz (1877–1880) donde colaboraron las principales escritoras de su tiempo. En su revista y en el año 1879 incluye una serie de artículos que titula Hacer calceta, en estos artículos dice que las mujeres brillantes pueden honrar a su patria y al mundo realizando lo que les permite su capacidad y no dedicándose a los trabajos manuales: Es necesario (dice) dar independencia e ilustración a la mujer porque nada honra más a una mujer como la conquista legítima de la independencia por el trabajo. En estos artículos se resume las labores de los trabajos manuales frente al estudio.

Realmente, parece una tontería este discurso de hacer calceta, pero de bajo de ello hay una polémica entre los hombres que criticaban a esas mujeres que eran llamadas bachilleras, marisabidillas o románticas. También por las propias mujeres estaba muy mal visto que las mujeres mostraran su erudición. Acorde con esto son las citas 20, 21 y 22:

Texto 20: mediante el trabajo se consigue la vida independiente.

Textos 21 y 22: Fernán Caballero: Cecilia Böhl de Faber y Larrea, seudónimo que utiliza a partir de 1846. Sus novelas siempre se publicaron bajo este seudónimo masculino. En estos textos está hablando a Clemencia un personaje que es el abad del monasterio (alter-ego de la autora), recomienda a Clemencia qué es lo que debe hacer con su vida: El saber y el conocimiento representan la superioridad para quien lo posee, pero en el caso de las mujeres, este saber debe disimularse. El saber en la mujer es una carga como en el gigante la estatura.

Texto 22: el abad le recomienda a la joven que no aspire con profundidad en los conocimientos.

[Estas ideas que habla Fernán Caballero: aparece como una nebulosa. Proviene de un padre ilustrado: Nicilás Böhl de Faber. Ella viajó por toda Europa. Se casa joven pero dura sólo un año. Se casa por segunda vez con el marqués de Arco Hermoso: Se relaciona con la alta aristocracia madrileña (conoce al amor de su vida). Al final se casa con un rondeño, ella escribe y él es el que pinta, ilustra sus novelas. Muere en Sevilla (1796–1877). Su vida es como una nebulosa que contrasta en sus novelas.]

para Fernán Caballero, las mujeres deben estar en la casa, en el espacio privado frente a la calle (el teatro, las tertulias...) que es el espacio de lo público; y de hecho, en La familia de Alvareda dice: La mujer honrada, la pierna quebrada y en casa. Este es el ideal para Fernán Caballero. Si acaso la mujer pertenece a la clase alta de la sociedad pueden ser instruidas en casas con maestras o en internados religiosos. Ejemplo: en la obra Lágrimas se describen esos internados. Así mismo en la obra La Gaviota, F. Caballero: sucede una dicotomía, la protagonista es Marisalada o Gavista, 16 años, hija de un pescador, canta como un pájaro... nombrada positivamente para unos y para otros negativamente, se educó sin su madre, salvaje. Aparece por el pueblo un médico Pedro Ster, la pretende. Otros personajes como tía María cuida de ellos, la aconseja, ayuda. Mariquilla o Gaviota sale del pueblo, quiere irse y cantar. Se introduce en los salones de Madrid y se va con un marqués, amigo de Stern. Stern muere de pena. Ella acaba con un torero, Pepe Vera. Para unos es que ella vive su pasión, para otros que la ciudad la corrompe. El torero muere. Ella vuelve a Villamar avergonzada y se casa con otro personaje y llevan la tienda de ultramarino. Si se lanza fuera de lo establecido socialmente cae. Sirve para sacar todos los elementos de la época. Pertenece el texto nº 23: madre de familia y mujer de su casa.

– La clase alta se educa en casa o internados.

– La clase media en la ciudad en: academias, colegios.

– La clase media –campo: las maestras de amigas (como Marisalada, que le envía a la maestra de amigas, Señá Rosita, y aprendía a coser, barrer, guisar y sobre todo a tener buen juicio.

Este sistema de educación se daba a las mujeres en los pueblos de España desde la mañana a mediodía. Se enseñaba costura y doctrina cristiana. Evidentemente, este sistema era muy superficial y así lo reconoce la autora. Pero lo importante para Fernán Caballero era el papel de esposa y madre sobre el saber o conocimiento. Texto 24.

La mujer emancipada era lo peor para esta autora.

La maestra de amiga no tiene desperdicio se le llama señora Rosa Mística –rosa pura virginal– acompañada en su casa con un militar pero en la pureza. Lo que destaca es que esta mujer que tiene que enseñar es virtuosa, soltera pero es fea en grado sumo. La mujer o cumple con dios o con el matrimonio. Texto 28.

También en otra obra aplica la fealdad a un personaje masculino que es maestro, en Lágrima.

Una mujer sola, independiente (que está en la obra), y no casada tiene que ser fea. Así no potencia el culto a la belleza. A estas niñas se las enseña a ser muchachas honestas y recogidas, juiciosas y sumisas.

En las obras de Fernán Caballero aparece además de la maestra, la mujer ilustrada (sabe idiomas, a viajado,

conoce la realidad exterior) aparece en La Gaviota, es Eloisita. Ella es criticada en la novela por su gusto por el lujo y además es xenófila (amor a todo lo extranjero) y evidentemente desprecia la tradición y el espíritu nacional, y su principal ocupación era leer. Texto 25: Eloisita. La moda francesa, lo más pecaminoso.

Hay un ideal aristocrático de la mujer pero sin desdén, era la Condesa Leonor. A ella corresponde el texto 26. El 1º, descripción de la condesa, el 2º, a qué se dedica la Condesa Leonor.

Con este ideal formativo, Fernán Caballero transmite una idea de mujer juiciosa, digna, femenina, buena, decente (novia) y virtuosa madre. Todo lo que se sale de este esquema es para la autora lo excepcional y lo antipático. Texto 27.

En el texto 28 se ve esta misma idea, concretamente en La Gaviota donde la tía María transmite a Marisalada que el único camino para la mujer es cumplir con el de arriba (monja) o con el de abajo. Todo lo que sale de ahí rompe el orden moral y social. Resulta curioso que el camino independiente y libre sea rechazado por una escritora como Fernán Caballero que tuvo una biografía donde demostró que ella sí fue independiente, libre.

Estar o ser una mujer sola rompe el esquema social tal y como lo dice el abad de Clemencia en el texto 29.

Más adelante, en La Gaviota, vemos este mismo comentario (texto 30).

Pese a todos estos textos y estas ideologías, hubo mujeres en la época que decidieron instruirse por su cuenta, bien con el apoyo de sus padres o hermanos. Pese a las frases que se les decían tú no has de seguir carrera o tú no vas a poner una cátedra; muchas escritoras desde la época romántica fueron autodidactas, estudiaron en libros de hermanos o a escondidas y se dedicaron a escribir.

El papel social que tenían va en esta degradación: madre-esposa-monja-actriz-prostituta, todo lo demás rompe el orden social.

A partir de 1840 se hace patente la presencia de la mujer en el mundo cultural, sobre todo con lecturas. La escritura burguesa encuentra su lugar editorial en el periódico y las revistas de la época. Antes de este momento, la escritora solía pertenecer a la corte, al mundo de la nobleza o al convento. A partir del siglo XIX, los medios de comunicación son las vías de dependencia de estas mujeres. Tan de moda se pusieron estas revistas y periódicos para las damas que muchos editores publicaron revistas bajo seudónimos femeninos, entre ellos está el Ins. del Bello Sexo, La Gaceta de Madrid redactada por ellas mismas. Este auge de la mujer tuvo que ver con las ideas liberales tras la revolución de 1848, que propiciaba la defensa de las minorías (esclavos, negros y mujeres).

La mujer escritora de esta época tuvo que vencer bastantes obstáculos. A su supuesta inferioridad natural hay que unir la falta de instrucción y la benevolencia de la crítica (esto ya cuando conseguís editar), porque a una escritora se le exigía menos a la hora de alabar sus obras. Cuando se quería halagar una obra de escritora se le ponía el nombre de varonil. Además, la diferencia entre poeta y poetisa marcaba diferencia, el elogio a la mujer era el de poeta. Esta discriminación benevolente les llevó incluso a ellas a desechar algunas obras completas de juventud. La mayoría de ellas justifican su acercamiento a las letras como una tendencia natural. Para contrastar esta realidad, las escritoras se reúnen en la Hermandad lírica, esto es, formaron un grupo de escritoras que se prologaban unas a otras, mantenían contactos por cartas y colaboraban en los periódicos de cada una de ellas.

Terminamos con el texto 32 de Teodoro, quien le recomienda a una joven escritora lo que sigue: Nunca he sido...